当代激进思想家译丛

● 丛书主编 张一兵



Politique de la littérature

文学的政治

Jacques Rancière

[法] 雅克·朗西埃 著 张新木 译

南京大学出版社

当代激进思想家译丛

文学的政治并非作家的政治以及他们所参与的政治。它也不涉及作家表现社会结构或政治斗争的方式。"文学的政治"这种说法假设，在作为集体实践形式的政治和作为写作艺术制度的文学之间，存在一种特殊联系。

本书致力于展示文学革命是怎样用事实去搅乱支撑着传统等级的敏感秩序，并揭示为什么文学平等观挫败了任何文学为政治服务或取而代之的意志。书中通过若干位作家验证了其假设：福楼拜、托尔斯泰、马拉美、布莱希特、博尔赫斯，还有其他人。本书还展示了他们对精神分析学阐释、历史性叙事或哲学概念形成的影响。

上架建议：文学理论 / 哲学



定价：49.80 元

假 设

文学的政治

文学的政治并非作家们的政治。它不涉及作家对其时代的政治或社会斗争的个人介入。它也不涉及作家在自己的书本中表现社会结构、政治运动或各种身份的方式。“文学的政治”这个说法势必导致文学以文学的身份去从事政治。它假设人们不必去考虑作家们是应该搞政治，还是更应该致力于艺术的纯洁性，而是说这种纯洁性本身就与政治脱不了干系。它假设在作为集体实践的特殊形式的政治和作为写作艺术的确定实践的文学之间，存在一种固有的联系。

这般提出问题，就有必要阐明一下相关术语。我首先就有关政治的术语做出简要的解释。人们常常将政治与行使权力和夺权斗争混为一谈。然而，不是仅仅有了权力就有了政治。也不是仅仅有了调节集体生活的法律就有了政治。必须配置一种共同体（communauté）的特殊形式。政

治就是组建一种特殊的经验领域，在这个领域中，某些客体被当作共同的成分，而某些主体则被视为有能力指定这些客体，并且对其加以评价。然而这种组建并不是建立在人类学不变量上的一个固定已知数。政治所依托的已知物总是颇有争议的东西。亚里士多德有一个著名的说法，说人类是一些政治生灵，因为他们拥有能够将正义与非正义放在一起进行比较的言语，而动物仅仅拥有表达快乐或痛苦的叫声。然而整个问题在于必须知道，谁有资格去评判什么是协商性言语（parole délibérative），什么是不愉快的表达。从某种意义上说，整个政治活动就是一种对抗，以便决定什么是言语或叫声，重新描绘出政治能力借以自我证明的那些感性边界。柏拉图的《理想国》首先指出，手工艺人没有时间去做他们活计以外的其他事情：他们的事务，他们的时间表，而他们适应事务的能力又不让他们参与这个政治活动构成的额外事务。然而政治恰恰就在这时候开始，就在这种不可能性受到质疑之时，那些除了做自己的活计而没有时间做其他事情的男人和女人，他们开始花费这个他们并不拥有的时间去证明他们也是一些说话的生灵，能够参与一个共同的世界，而不是一些只会发怒或受苦的动物。这种对空间和时间的分配与再分配，对地位和身份、言语和噪声、可见物和不可见物的再分配，形成了我所说的感性的分割（partage du sensible）。政治活动对感性的分割进行了重新配置。它向公共事务的舞台引荐了

新的客体和主体；它让不可见变得可见，让那些曾经仅仅被当作吼叫的动物成为可听的说话生灵。

因此“文学的政治”这种表述势必包含如下含义，即作为文学的文学介入这种空间与时间、可见与不可见、言语与噪声的分割。它将介入实践活动、可见性形式和说话方式之间的关系。正是这种关系分割出一个或若干个共同的世界。

现在的问题就是要知道“作为文学的文学”究竟意味着什么。“文学”并不是一个跨历史术语，指称言语和写作艺术的所有生产的整体。该术语只是在很迟以后才具有如今这个普及的意义。在欧洲各国，“文学”这个词直到19世纪才脱离了其古老的文人学识的意义，以指称写作艺术本身。斯塔尔夫人①的作品《从文学与社会制度的关系论文学》于1800年出版，该文献常常被看作这种新用法的宣言。然而许多评论家似乎只把它看作换了个名称而已：他们努力在历史上确定的事件与政治潮流之间建立一种关系，建立一种超越时间的文学概念。另一些评论家则试图考察文学概念的历史性（historicité）。然而他们一般是在现代主义范式（paradigme moderniste）的范畴内考察这个问题。

---

① 斯塔尔夫人（Madame de Staël，1766—1817），原名安娜-路易丝·热尔曼娜·内克（Anne Louise Germaine Necker），法国女小说家、随笔作者。《从文学与社会制度的关系论文学》（*De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*）是她的代表作之一。——译注（本书未注明“译注”的注释皆为原注。）

现代主义范式将艺术的现代性确定为每种艺术与其表现的奴役地位的决裂，使决裂成为某一外部指称对象的表达手段，以及该指称对象在其物质性上的集中。因此人们将文学现代性展现为一种对语言的不及物用法的应用，与语言的交际用途相反的应用。这对确定政治与文学之间的关系而言是一个极具争议的标准，很快会导致一种两难命题：要么将文学语言的自主性与某种被看作文学工具化的政治用法对立起来，要么武断地在文学的不及物性，即设想为对能指的唯物至上的肯定，与革命实践的唯物主义理性之间肯定一种连带关系。在《什么是文学?》中，萨特建议了一种非常友好的共识，将诗歌的不及物性与文学的及物性对立起来。他说，诗人们使用词语就像是使用物品。兰波在写“哪般灵魂无缺陷”时，显然并不提出任何问题，而是将这句话变成一种晦涩的物质（substance），与丁托列托笔下的黄色天空相当。[①] 因此谈论诗歌的某种介入是毫无意义的。反过来说，作家们必须与意指过程（significations）打交道。他们把词语当作交际工具来使用，而且不管是否情愿，他们借此介入建构一个共同世界的任务。

不幸的是这种友好的共识并不解决任何问题。一旦将文学散文的介入根植于语言运用的本身中，萨特就得解释为什么福楼拜这类作家要改变散文语言的透明，将文学交

---

① 让-保尔·萨特，《什么是文学?》（*Qu'est-ce que la littérature*?），载《境地Ⅱ》（*Situations* Ⅱ），伽利玛出版社，1948年，第69页。

际的手段转变为一种自身目的（fin en soi）。他必须在年轻福楼拜的个人神经官能症与当时阶级斗争的黑暗现实的结合中找到这种改变的理由。因此他必须在外部寻找一种文学的政治性（politicité），即他认为在其语言的特殊使用中已经建立的政治性。这种恶性循环并不是一种个人的错误。它与企图在语言上建立文学特殊性的意愿相关。而这种意愿本身又与艺术的现代主义范式的各种简化方式相关联。现代主义范式试图在艺术的固有物质性上建立艺术的自主性。因此它迫使人们要求一种文学语言的物质特殊性。然而这种特殊性似乎很难找到。语言的交际功能和诗学功能事实上在不停地相互交织，在充满修辞手段的日常交际中是这样，在善于为其利益而改变完全透明的陈述句的诗歌实践中也是这样。兰波的诗句“哪般灵魂无缺陷”肯定不会唤起回应这个条件的任何心灵折扣。人们也只能像萨特那样做出这般结论，说疑问“不再是一种意指，而是一种物质”[1]。因为这个虚假的问题与语言的日常行为分享着一些共同的特征。它不仅听从于句法规则，而且还听从于疑问分句和感叹分句的日常修辞用法，这在形成兰波特点的宗教修辞中尤为活跃：“我们中间谁无罪？”“让你们中间无罪的那个人去指责他人吧！”如果说诗歌偏离了普通的交际，那么它并未借助一种可能废除意指的不及物用法。这

---

① 让-保尔·萨特，《什么是文学?》，载《境地Ⅱ》，伽利玛出版社，同前，第69页。

是在两种意义制度之间执行一种连接：一方面，“哪般灵魂无缺陷?”是一个“普通的”句子，在它的位置上，就在影响心灵反省形式的诗句中；但是它也处在诗句给“季节啊，城堡啊!”的回应中。这是一个谜团式句子：一个“无意义的叠句”，就像儿歌和民谣的叠句那样；这也是“观看其思想绽放”的那个人的“琴弓拨动”，那个人在所使用的语言句子中，在儿歌那空无意义的摇晃中，见证了这位陌生客的突然出现，他应召为集体生活制造一个新的意义，创造一个新的节奏。

因此，兰波诗句的独特性并不属于语言的某种反交际的特有用途。它从属于一种恰当与不恰当、散文与诗歌之间的新型关系。文学的历史特殊性不取决于语言的某种状态或其特殊用法。它取决于语言权力的一种新的平衡，一种新的方式，该语言以让人看到和听到的方式行事。简言之，文学是一个识别写作艺术的新制度。一种艺术的识别制度是一个关系体系，是实践、实践的可见性形式和可理解性方式之间的关系体系。因此，这是对感性的分割进行干预的某种方式，而这种分割确定着我们所居住的这个世界：世界对我们来说可见的方法，这种可见让人评说的方法，还有由此表现出的各种能力和无能。正是从这一点出发，才可能思考“就如这般”的文学的政治，思考它对各种分割的干预方式，即对组成共同世界的物体的切割，对居住在这个世界中的主体的分割，还有对他们观察、命名

和改造这个世界的能力的分割。

怎样标示这个文学及其政治所固有的识别制度的特征呢？要讨论这个问题，让我们对比一下同一位作家的两种政治性阅读，该作家被视为文学自主性的典范代表，他使文学摆脱了任何外在的意指形式，摆脱了任何的政治和社会用途。在《什么是文学?》中，萨特将福楼拜描写成贵族式攻击的旗手，对抗散文语言的民主本质。在他看来，这种攻击具有某种语言石化（pétrification）的形式：

> 福楼拜写作是为了摆脱人类和事物。他的句子围绕物品，抓住物品，定住物品，折断物品的腰，自我封闭到物品中，将自己变成石头，让物品与句子一起石化。①

萨特在这种石化现象中看到了纯文学旗手们对资产阶级战略所做的贡献。福楼拜、马拉美和他们的同行都声称要拒绝资产阶级的思维模式，梦想一种新型的贵族阶级，这个贵族阶级将生活在一个词语得到净化的世界中，一个被设想为遍布珍贵宝石和奇花异草的秘密花园。然而这个秘密花园不过是散文式私家花园的理想投影。为了建设这个花园，这些作家必须让词语摆脱其交际用途，使词语摆

① 让-保尔·萨特，《什么是文学?》，载《境地Ⅱ》，伽利玛出版社，同前，第172页。

脱将其当作政治辩论和社会斗争工具的人们之手。因此，词语和物品的文学石化以自己的方式服务于资产阶级的虚无主义战略，这个阶级已经在1848年6月的巴黎街垒战中看到了自身业已宣告的灭亡，并通过阻止自身所激发的历史动力，试图逃避其灭亡的命运。

如果说这种分析值得我们关注，那是因为它重新采用了福楼拜的同代人所使用的解读图式。他们指出在福楼拜的散文中，有一种对细节的痴迷，还有对行动和人物的人类意指的冷漠，这使得他以同样的重视程度对待人类生灵和物质事物。巴尔贝·多勒维利①对他们的评论进行了总结，说福楼拜将他的句子推向前方，就像挖土工用独轮车往前推送石头一样。因此，所有这些批评家都异口同声地指出福楼拜散文的特点，把它看作人类言语和行为的石化事业，最终就像萨特后来所做的那样，可以从这种石化中看到一种政治性症候。然而他们也一致用与萨特相反的方式来理解这种症候。对他们来说，语言的“石化”远不是反民主的攻击武器，而是民主的制造商标。语言的“石化”与民主主义并驾齐驱，鼓励着小说家的整个事业。福楼拜让所有的词语一律平等，并以同样的方法消除高贵主体与卑微主体之间、叙述与描写之间、前景和后景之间，最终

---

① 多勒维利（Jules Barbey d'Aurevilly，1808—1889），法国作家。作品有《恶魔》（*Les diaboliques*）、《老年情妇》（*Une vieille maîtresse*）、《无名故事》（*Une histoire sans nom*）等。——译注

还有人类和事物之间的任何等级。毫无疑问，他排除了任何的政治介入，以同样的蔑视态度对待民主派与保守派。对他而言，作家应该自律，不要试图证明任何东西。然而这种针对任何信息的冷漠，在那些批评家看来就是民主的真正标记。民主对他们来说就意味着一种普及的冷漠的制度，就是成为民主分子、反民主分子或不关心民主的人的平等机会。不管福楼拜对待民众和共和国的情感如何，他的散文至少是民主的。甚至是民主的化身。

诚然，萨特并不是第一个将反动论据转变为进步论据的人。20 世纪的批评家借以阐明 19 世纪文学的“政治的”和“社会的”阐释，主要沿袭了针对君主制和代议制秩序中怀旧物的分析和论据，以对抗“布尔乔亚式”小说。我们完全可以权作消遣。但最好是设法理解其中的原因。为此，就应当重新建立一种逻辑，为某种写作实践指定一种政治意义，而该意义本身又可以用两种相反的意思来解读。因此必须抓住三个事物之间的关系：一种倾向于消除意义的写作方式，一种从这种意义的隐退中看到某种症候的阅读方式，最后是以相对的方法解译这种症候的政治意义的可能性。写作的冷漠，症候性阅读的实践，还有这种实践的双重性，它们都属于同一个措施（dispositif）。而这个措施完全可以是文学本身，即作为识别写作艺术的历史制度的文学，作为词语的意指制度和事物的可见性制度之间特殊纽结的文学。

以“文学”这个术语指意的历史创新就在这里：它不在某个特定的语言中，而是在一种全新的方式中，在连接可说与可见、词语与事物的方式中。这才是古典文学旗手们的批评中反对福楼拜的关键所在，同时他们也反对被称为文学的这种写作艺术的新型实践的工匠们。他们说，这些革新者已经丢失了人类行为和意指的意义。他们以此想说，这些革新者已经丢失了某种行动的意义，以及某种连接行动和意指方式的意义。为了理解这个丢失的意义是什么，有必要回忆一下亚里士多德的古老原则，即支撑古典表现秩序的原则。按照亚里士多德的观点，诗歌并非由语言的特殊使用来确定。它是由虚构来确定的，而虚构又是对行动着的人们的模仿。这个看似简单的原则事实上定义着某种诗歌的政治。它确实将行动的因果合理性对立于生活的经验性。连接行动的诗歌相对于讲述连续事件的故事的优越性，参与行动世界的人们相对于被封闭在生活世界的人们的优越性，即相对于封闭于纯粹复制存在的世界中的人们的优越性，这两种优越性完全对应。根据这个等级关系，虚构被划分为不同的体裁。有高贵的体裁，用于刻画高贵的行为和人物，也有低下的体裁，用于描写小人物的故事。体裁的等级也让风格服从于一种相应的原则：国王必须以国王的身份说话，普通民众以普通民众的身份说话。这一套标准将比学院式约束的定义更为严格。它将诗学虚构的合理性与人类

行动的某种理喻性形式连接起来，与存在方式、做事方式和说话方式之间的某种对应类型连接起来。

语言的“石化”，人类行动及意指意义的丢失，就是这种与世界秩序相吻合的诗学等级的解体。这种解体的最明显的方面，就是对主题和人物之间的任何等级的取消，对风格和主题或人物之间任何对应原则的取消。这场革命的原则，即19世纪初期在华兹华斯[①]和科尔律治[②]的《抒情歌谣集》序言中提出的原则，即刻由福楼拜推向其极端的后果。从此不再有美丽的主题，也不再有丑陋的主题。这并不简单意味着像华兹华斯那样，说平常人的激动与“高尚人士”的激动同样可能具有诗意。这更加彻底地意味着压根就没有主题，而行动的组合和思想与感情的表达，即构成诗歌作品核心的东西，它们本身就是无关紧要的东西。构成作品结构的东西，它就是风格，就是“观察事物的一种绝对方式”。萨特时代的批评家曾经想将这种“风格的绝对化”等同于一种贵族的唯美主义。然而福楼拜的同代人并没有被这种“绝对”所蒙蔽：它并不意味着崇高的提升，而是任何秩序的解体。风格的绝对性，这首先就是所有等

---

① 华兹华斯（William Wordsworth，1770—1850），英格兰浪漫主义诗人。代表作有诗集《抒情歌谣集》（*Lyrical Ballads*）和长诗《序曲》（*The Prelude*）、《远游》（*The Excursion*）等。——译注

② 科尔律治（Samuel Talor Coleridge，1772—1834），英国哲学家、浪漫主义诗人，代表作有长诗《老水手谣》（*The Rime of the Ancient Mariner*）。他与华兹华斯于1798年合著出版诗集《抒情歌谣集》，该书再版（1800）的序言是他们的一篇文学宣言。——译注

级的倒塌，而正是这些等级管理着主题的创造、行动的组成以及表达的契合性。在为艺术而艺术的宣言本身中，应当解读出一种激进平均主义的程式。这个程式不仅颠覆诗歌艺术的规则，而且还能颠覆世界的整个秩序，颠覆生存方式、做事方式和说话方式之间的整个关系体系。风格的绝对化是平等民主原则的文学程式。它与行动高于生活的古老观念的破灭相一致，与任何生灵的社会政治升迁相一致，这些生灵注定要重复和复制赤裸的生活。

剩下的就是要知道，人们怎样去理解这个与写作的冷漠相关的某种生活的民主“升迁”。福楼拜的批评家们在这个问题上提出了一个学说。民主对他们而言可分解为两个事物：一个管理体系，其中他们可以看到一个自我毁灭的乌托邦；然而还有一个“社会影响”，一种社会的存在方式，而这个社会则以存在与感觉的条件和方式的平均化为特征。如果说政治的民主注定要因其乌托邦性质而死亡，那么这个社会过程则不容对抗——至多是由那些出身高贵的人去牵制和引导——而且不会不将自己的印记留在作品中。此外，这就是为什么这些批评家毫不迟疑地修正福楼拜，就像伏尔泰修正高乃依那样，指出他本该选择什么样的主题，又本该如何处理这些主题。他们反过来又向其读者解释，为什么福楼拜注定要选择这样的主题，又如此处理这些主题。他们以已经失去的价值的名义进行抗议，然而他们的抗议本身就已经表述在新范式的背景中，该范式

使文学成为一种“社会的表达”，即摆脱作者意志的无人称力量的行动。但是面对“民主瀑布”的人们，他们出身高贵的宿命论也许向他们隐瞒了更为复杂的辩证法，即作为社会表达的文学思想所使用的辩证法。指向某个社会状况的整体参照，事实上掩盖了民主原则和新表达制度的实施之间那种既联合又对抗的张力。

因为民主本身并不确定任何特殊的表达制度。它更倾向于打破表达与其内容之间的任何确定的逻辑关系。民主原则并不是各种社会状况——真实或假设的——平均化。它不是一种社会状况，而是一种象征性断裂：物体和词语之间确定的关系秩序的断裂，说话方式、做事方式和生存方式之间的断裂。正是在这个意义上，人们能够将“文学民主”与古典表现秩序对立起来。后者将某种言语的思想与行动高于生活的观念联系起来。这正是伏尔泰在深深怀念高乃依的观众时所做的总结。他解释说，剧作家是为一个由君王、将领、法官和布道者组成的观众而写作。总之他是为那些通过言语来行动的观众群而写。在表现制度中也确实如此，写作首先是说话。说话是雄辩家说服集会群众的行为，是将领训诫军队或布道者感化灵魂的行为。用词语建造艺术的能力与言语等级的能力相连，也与言语行为和确定听众之间经过调节的面向关系（relation d’adresse）的能力相连，言语行为必须对这些听众产生思想、情感和活力上的动员效果。伏尔泰已经叹息这种类型的消失。其悲剧的

听众已经不再是高乃依时代的听众。这不再是法官、君王或布道者组成的听众。他们仅仅是“一定数量的年轻男人和年轻女人”[①]。也就是说他们是任何人，不是任何特定的人，没有任何社会机关来保证其话语的威力。

更有甚者，这就是阅读巴尔扎克或福楼拜小说的读者。文学就是这个写作艺术的新制度，其中作家可以是任何人，读者也可以是任何人。正是在这个意义上，这些小说家的语句可以比喻为沉默的石头。说它们是沉默的，是柏拉图意义上的，他将文字的“沉默绘画”与活生生的言语对立起来。言语就像大师种下的一颗种子，指望在信徒的灵魂深处发芽生长。文学是文字的王国，是言语的王国，而言语则在任何确定的面向关系之外流传。柏拉图说，这种沉默的言语将会向左或向右滚动，不知道应该跟谁说话，也不知道不适宜跟谁说话。对文学来说就是如此，它不再面向任何特定的听众，在社会秩序中分享一种同样的地位，从这个民族习性（éthos）中汲取阐释的规则和条理分明的敏感方式。就像哲学家所揭示的流浪文字那样，文学在流传，没有特定的接受者，没有陪伴它的大师。它以这种印刷分册的形式流传，拖着步子到处流浪，从阅读书斋到露天书架，奉献着书本的境况、人物和表达方式，供任何想

---

① 伏尔泰，《关于高乃依的评论》（*Commentaires sur Corneille*），载《作品全集》，牛津，伏尔泰基金会（*The Complete Works*, Oxford, The Voltaire Foundation），1975 年，第 55 卷，第 830—831 页。

要抓住它们的人自由使用。为此只需学会阅读印刷品，这是纳税选举君主制（monarchies censitaires）的大臣们都觉得有必要在大众中推广的能力。文字的民主所包含的就是这一点：其噪舌的沉默消除了行动中的言语人和嗓子疼痛、声音嘈杂的人之间的区别，也消除了那些行动的人和得过且过的人之间的区别。文字的民主是处于自由中的字母的制度，每个人都可以为己所用，或者将小说的男女主人公的生活据为己有，或者让自己成为作家，或者进入公共事务的讨论。问题不在于不可抗拒的社会影响，而在于对感性的重新分割，还有言语行为、该行为配置的世界及居住在这个世界中的人的能力之间的新型关系。

结构主义时代曾经想将文学建立在一种特殊属性之上，建立在一种文字的固有用途之上，并称之为“文学性”(littérarité)。然而文字却完全是另外一回事，它不是回归到能指物质性的纯洁中的语言。文字意味着语言中任何恰当物的反面，它意味着不恰当性的王国。如果人们要将让文学成为可能的语言地位命名为“文学性”，那就应当站在与结构主义视角相反的立场上来理解它。让文学成为可能的文学性，使之成为言语艺术的新形式的文学性，它没有任何文学语言的特定属性。相反，它是每个人都可以抓取的字母的绝对民主。定义文学创新的主题和表达形式的平等，它取决于任何一位读者的获取能力。民主的文学性是文学特殊性的条件。但是这个条件同时又威胁着要毁灭文

学性，因为它意味着艺术语言和任一生活语言之间界限的缺席。为了应对针对文学新型能力的内在的消失威胁，文学的政治不得不一分为二。它努力想打破这种整体关联，将文学写作与充当其写作条件的文学性分离开来。绝对化的文学常常展现读书过多的男人或女人的不幸，这可不是无事生非之举，他们过于寻求将书中的言语和故事转换成自己生活的素材：维罗尼可·格拉斯林、吕伊·布拉斯、艾玛·包法利、布瓦尔和佩居榭、无名的裘德，[①] 还有很多其他体现这种文学性的形象，这种文学性同时支持和毁灭着文学的绝对性。然而事情并不能仅仅通过寓言的道德来解决，即展示正在守候的人们的痛苦，守候那些与词语的可支配性进行游戏的人们。文学用于对抗民主文学性破坏的东西，那是另一种意指和语言行动的威力，是词语与其指定事物和承载词语的主题的另一种关系。简言之，这是另一种感觉中枢，另一种连接感性情感能力和意指能力的方式。不过，意义和感性的另一个共性，词语与生灵的另一种关系，这也是另一个共同世界和另一个民族。

文学与生动言语的特权相对立的东西，即在表现秩序中与行动之于生活的特权相对应的东西，那就是设想成让

---

① 维罗尼可·格拉斯林（Véronique Graslin）、吕伊·布拉斯、艾玛·包法利、布瓦尔和佩居榭以及无名的裘德分别为以下作品中的人物：法国作家巴尔扎克《乡村教士》（*Le Curé de village*），法国作家雨果五幕诗剧《吕伊·布拉斯》（*Ruy Blas*），法国作家福楼拜《包法利夫人》（*Madame Bovary*）、《布瓦尔和佩居榭》（*Bouvard et Pécuchet*），以及英国作家托马斯·哈代《无名的裘德》（*Jude the Obscure*）。——译注

生活说话的机器的一种写作，比民主的言语更为沉默同时又更为响亮的写作：书写在事物身体上的言语，摆脱了平民儿女们口味的言语；然而这也是谁都没有说的言语，它不回应任何意指意愿，却表达着事物的真理，其方式类似于化石或石头纹路承载其书写的历史。这就是文学“石化”的第二个意义。巴尔扎克和福楼拜的语句或许就是一些不说话的石头。然而说出这种评判的那些人也明白，在考古学、古生物学和语文学（philologie）时代，石头也确实会说话。石头没有君王、将领或雄辩家那般的嗓音。然而它们表达得有过之而无不及。它们将历史的见证承载在自己身上。而这种见证比任何从人类口中说出的话语都更为可信。它是与喋喋不休和雄辩家谎言完全对立的事物的真理。

古典的表现天地将意指和指意意志联系起来。它从根本上将其变成一种面向关系，即某个行动的意志与该意志欲施加行动的另一个意志的关系。正是这个行动中的言语能力，革命的演说家已经把它从古典修辞学的等级范畴中减去，并且在古代共和国的雄辩术和新型革命的雄辩术之间开创一种连续性。而文学则动用了另一种意指制度。意指在这里已经不再是一种意志与意志的关系。它是一种符号与符号的关系，一种铭刻在无声事物和语言身体本身上的关系。文学就是这些直接写在事物上的符号的展开与解译。作家就是考古学家或是地质学家，他让共同历史的无声证人开口说话。这就是所谓的现实主义小说所使用的原

则。文学在其形式中强加新型威力的原则，绝不像人们通常所说的那样是在其现实中重现事实。它是在展开一种新的对应制度，即词语的意指过程（signifiance）和事物可见性之间的对应，它让零散的现实天地呈现为一块巨大的符号织物，上面承载着一个书写的时代的历史，一个文明或一个社会的历史。

在《驴皮记》（*La Peau de chagrin*）的开头，巴尔扎克将主人公拉斐尔带进一个古董商店。在这个商店里，各个时代和各种文明的文物混杂在一起，而且也有艺术品，宗教圣物或奢侈品，还有日常生活用品：用草填充的那些鳄鱼、猴子或蟒蛇仿佛冲着教堂的彩绘玻璃微笑，或是想要撕咬那些半身雕像。一只塞夫尔花瓶紧挨着一尊埃及斯芬克斯像，杜巴里夫人端详着一支印度烟斗，一台抽气机挡住奥古斯都大帝的一只眼睛。巴尔扎克说，这个什么都混杂在一起的商店构成了一首无穷无尽的诗歌。这首诗是双重的：它是高贵物和低贱物、古董或现代物、装饰物与实用物之间伟大平等的诗歌。反过来，它也是众多物品的展现，这些物品既是某一时代的化石，也是某一文明的象形文字。雨果在《悲惨世界》中描写的巴黎下水道也是同样的情况。雨果说，下水道是“真理的水沟”，面具在那里脱落，社会的伟大符号与任一日常生活的渣滓平起平坐。一方面，这里的一切都落入平等的无差别；而另一方面，整个社会的真理都可以从中解读出来，只需分析社会不断

沉积在自身底层的那些化石即可。

这个生活的真理，即浪漫主义时代的文学将其对立于古典修辞学和诗学相像的真理，巴尔扎克指出了它的系谱关系，向神奇商店的描述中插入了两种诗歌间的对比：一种是人造的诗歌，即词语诗人的诗歌，如拜伦在此种情况下，会以诗句表达他内心深处的痛苦和那个时代的纷乱。而真正的新诗歌，就是地质学家居维叶[①]的诗歌，它会从几颗牙齿出发重建一批城邦，从印刻在化石上的蕨类植物出发让森林再次树木葱茏，或是从猛犸象的一块骸骨出发重塑一批大型动物的物种。文学的真理就记载在这些让无生命碎片说话的科学所开辟的康庄大道上：古生物学家的化石，地质学家的石头或地层褶皱，考古学家的遗址，“文物学家”的像章和铭文，还有语文学家的文字碎片。文学以这种方式向新的社会坦白它的真相，就像所有这些学者那样，试图恢复古代民族生活的真相，或从无声的自然中揭示其历史初期的秘密。正是这个真理模式，新生的文学既将它对立于表现传统的等级原则，又将它对立于游移文字的无法律民主。

这也就是说文学针对昔日的君王和今日民主下的人民，又树立了另一个人民，即由语文学家、文物学家和考古学家重新塑造的人民，以对抗亚里士多德的诗学和路易十四

---

① 居维叶（Georges Cuvier，1769—1832），法国动物学家和地质学家，比较解剖学和古生物学的奠基人。——译注

时代被驯服的希腊。文学表现理性的颠覆自然会载入维柯[①]所进行的革命的延续，揭示了“真实”荷马的形象：一位逆整个表现逻辑而行的荷马，因为他不是故事、人物和表达方式的发明者，而是代表了一个仍然处于幼年时期的民族的声音，这个民族尚不能从诗学修辞中区分出故事虚构或诗歌比喻的散文式表达。充当文学模式的东西，除却被摒弃的相像和契合之外，那就是这个诗歌和散文的直接身份。

然而这种转换并非自然而然的事。因为所有那些在浪漫主义时代梦想获得这种艺术身份和散文生活身份的人，都以一种对失乐园的怀旧方式去进行转换。这种“天真的”诗歌是某个世界的表达，其中诗歌并非以分开的活动而存在，分开的活动领域的逻辑本身并不存在。它是一种文明的放射，在这个文明中，私人生活并不对立于公共生活，宗教崇拜等同于公民集体的庆典活动，而祖先的故事与神话神灵的故事密不可分；雕塑和音乐，戏剧和舞蹈，它们都是集体生活的功能；对公共生活的参与就在体操训练中准备着，在齐特拉琴的学习中准备着。然而作为一个人民表达方式的这些诗歌的条件，它们全都从现代文明中消失了。现代文明甚至会以完全相反的特性来自我定义。其中将理性与神话、历史与虚构分离开来的分析精神，它成了

---

① 维柯（Giambattista Vico，1668—1744），意大利哲学家、历史学家和教育思想家。作品有《新科学》等。——译注

某个功能日趋分离的世界的表达，国家不再建立在君权神授的基础上，而是建立在对民众进行管理的理性需求之上；工业的力量将大自然从仙女和野兽手中抢夺过来；商业价值法则将其他的价值交给了个人行为的领域；艺术只为业余爱好者的快乐而工作，而不是为了集体生活的庆典；宗教则倾向于自我封闭于人们的内心深处。这个世界的重心更加偏向于北方，那里的气候条件促使人们封闭于房屋内，形成一种自得其乐的私人生活，进而放弃公共生活。

浪漫主义时代那些清醒的人就此得出结论，说古代的美丽诗歌，建立在生活诗意之上的“天真”诗歌，现在是不再可能出现了，因为物质利益的散文，行政管理和科学思想的散文，最终使古老的婚庆远离于诗歌、神话和集体生活。他们像黑格尔那样断言，作为集体生活表达形式的诗歌和艺术已经是陈言旧事。他们也像席勒和斯塔尔夫人那样宣称，未来的诗歌或新型文学应该走向任何回归的反面，即梦想回归到一种丢失的物质性中；他们认为未来的诗歌应当成为运动的先锋，将古老的诗歌实体性消解在回归到自身的思想潮流中，进而探索自身的领域，并且在此基础上参与思想的斗争。斯塔尔夫人正是这样去理解新型的文学民主：文学将在对业已扩大和深化的内心生活的观察中找到它偏爱的领域，因为它不再局限于人类男性的和高贵的那个部分。文学也将在抽象思想领域中找到自己的偏爱领域，而斯塔尔夫人的同代人也知道，这种进步将

涉及所有人的未来。

这就是她的著作在1800年确立“文学”这个词时所做出的诊断。然而文学的未来并没有证实这个诊断。很可能，那些新希腊的梦想，还有那些被请求来替代《罗曼瑟罗》(*Romancero*)、《孩子的神奇号角》(*Cor merveilleux de l'enfant*)、民间传说、宗教祭司、基督教殉道者和中世纪的古代艺术和神话，都以失败而告终。这正是有趣的要点所在：现代世界的散文，以及等同于集体生活组织的古老诗歌，对这二者间的断裂的诊断所做的回应，它并不来自古代艺术、神话或替代式民间文学。它就来自看似对古老诗歌进行反驳的事物的中心：现代城市的散文，封闭的门面和幽闭的生活的散文，然而还有黄金和商品的新型庙宇的散文，来自它们那昏暗地下室和肮脏下水道的散文。

这就是巴尔扎克在《幻灭》中对读者，同时也是对外省诗人吕西安·德吕邦泼雷所提出的告诫。当吕西安来到情趣之都时，却得知这里实际上是个商业之都，诗歌要服从于文学产业的法则，并且受制于被收买的新闻的任性。因此他必须尝试着推销他的《玛格丽特全集》，即他那理想诗歌灵感的成果，把它卖给王宫大院里德布瓦长廊的那些书商。这是一个肮脏的临时住地，就位于交易所旁边，这里还是一个人肉交易的圣地。然而诗人下到地狱中，来到这个出售思想和肉体的地方，这对读者来说倒是一个机会，他可以发现另一种力量的诗歌，不同于吕西安的十四行诗

的诗歌。这是一座“怪诞的宫殿”，伴随着它那褪色的墙壁，重刷的灰泥，剥落的油漆和怪异的字牌；这些栅栏上生长着“科学界尚不知晓的最为古怪的植物种类”，破碎包装纸的修辞花朵混杂于玫瑰花朵之间，广告画页盛开在茂盛的绿叶中，时尚的碎片窒息着所有植物；这些“充满了不可想象的帽子”的女帽商店，这些“泥巴凝固了的山谷”，这些“被雨水和尘土玷污了的橱窗玻璃”，这个“被阳光晒干并且被淫火点燃的木板的共和国”，在这里，股票交易者和政客、记者和妓女纷至沓来，组成了一首“污秽不堪的诗歌”。[①] 然而这首由不同体裁、各种活动和时期混合起来的污秽诗歌，恰恰是一个经历过的世界（monde vécu）的内在诗歌的现代形式，而且人们还说着这个世界已经失去了的秘密。若说现代世界是学者、管理者和商人们的灰色合理性的天地，这有失事实依据。在这个世界中，一切都混杂在一起，商品的装饰等同于怪异的洞穴，任何的招牌都是一首诗歌，成为所经历世界的数字，任何广告画都是一株不知名的植物，任何垃圾都是某一文明时期的化石，任何遗址都是某个社会的古迹。现代社会是一个不断更新的遗迹和民族化石的巨大堆积，是写在墙上供人阅读的象形文字的巨大织物。这个理想的古代城邦，其阳光普照下的生活，角斗场上躯体的姿态，还有衣服的褶皱，

---

① 巴尔扎克，《幻灭》（*Illusions perdues*），莫里斯·梅纳尔（Maurice Ménard）修订版，"袖珍书丛书"（Le Livre de Poche），1983 年，第 209—214 页。

都事先自我奉献给了雕刻师的凿子和节日的盛况，城邦在这个天地中找到了它的反面对应物，这个天地中里面与外面混为一体，新颖与古老、平凡生活的符号与诗歌符号难解难分。生活的混沌隐含着一种语言和合理性的威力，远远超越了行动的陈旧逻辑。正剧片段的何种计算，悲剧主角的何种内心痛苦，哪天能够和德布瓦长廊杂物堆中的语言威力相比拟？又怎能与邦斯舅舅的帽子和斯宾塞式上衣中的语言威力相比拟？

因此，尤其要深挖文学这个最为简单的思想，把它当作“民主”社会的表达方式。小说描写的丰富性所表达的完全是另样的东西，而不是所谓的消费的民主狂热。读者并不在巴尔扎克的商店里进行消费：他们读到的是一些新时代的症候，从中看到业已崩塌的世界的碎片，看到早已逝去的神话圣灵的对等物。它们所标志的现代世界是一块巨大的织物，上面有各种符号、遗迹和化石，通过语文学家、考古学家和地质学家们的工作，吸纳着崭新的诗歌，世界散文的诗歌。然而，这也是一个重新充满着各种怪诞造物的世界，这些造物安营于所有橱窗或挂毯的后面，隐藏在所有车库大门的后面；这也是一个重新充满着人世间和地狱的新型神灵的世界。文学既是一门社会的科学，又是一种新型神话的创造，二者不可分割。由此确定了一种诗歌和政治的身份。新的意指体制撤销了指意意志和行为中言语的特权，也确定了相对于民主政治舞台的距离。事

实上，民主政治舞台很乐意通过改变基础文本和主导修辞的文字、语句和形象而形成。面对这种民主的舞台上演，文学让其对立于另一种政治，其原则就是让那个饱尝古代修辞的民众演说者的喧嚣议论成为虚妄，就是要远离那个由响亮声音承载的言语舞台，以便解译社会本身提供给人们阅读的证明，以便挖掘那些由社会在无意间和不知情时沉积于其阴暗底部的东西。与演说者那喧嚣的舞台相对的是地下的旅行，只有地下通道掌握着其隐秘真理。

这种文学的政治，与共和国战士的政治相交替的政治，它被真真切切地展现在《悲惨世界》中。当冉阿让离开街垒战场时，当昂若拉斯及其朋友全部战死时，他背着受伤的马里尤斯钻进下水道的深处，那里的遗物混杂着伟大与贫困，混杂着社会盛况与舞台做作，用另一种语言证明着另一种平等。诚然，作者对那些为他们的理想而捐躯的共和党人抱有同情心。但是小说的逻辑本身却让其对立于另一个民众，另一种言语体制，另一个生者与亡灵的群体。米什莱[①]也以同样的方式撰写了他的《法国大革命史》。当作者描述到法国各个城市和乡村的联盟节（fête de la Fédération）时，他满怀激情地回顾了现场演说者所记录的证明。但是他并不引用任何这样的证明。其理由显而易见：词语和形象构成的共和村庄的修辞是从首都演说者的修辞

① 米什莱（Jules Michelet，1798—1874），法国历史学家，著有《法国大革命史》（*Histoire de la Révolution française*）。——译注

那里借鉴而来的，而后者本身又是从君主制学校里所学的古代修辞中借鉴而来的。针对这种借来的共和战士的声音，米什莱代之以另一种声音，即共和国本身的声音，作为身体与意义的一致。于是他通过村庄演说者的记载告诉我们，是谁在演说：那是大地和收获的声音，或一代代人的战斗。米什莱是一位狂热的共和党人。然而他又是文学时代的共和党人，而在文学时代，沉默的事物比共和党演说者更加擅长谈论共和国。

因此不只存在一种文学的政治。这种政治至少是双重的。19 世纪的反动批评者和 20 世纪的进步批评者共同指责的新型文学的“石化”，实际上是两种逻辑的相互交织。一方面，它标示着将表现赋予社会等级的差别体系的垮台。它实现了既无主人也无目的地的写作的民主逻辑，实现了所有主体平等的伟大法则，也实现了所有表达的可支配性平等的伟大法则。这个法则标示着那种绝对化的文体和任何个人能力之间的默契，使人们能够抓住任何文字、语句或故事。而在另一方面，这种逻辑在写作的民主前面树立起一种新的诗学，在词语的意指过程和事物的清晰度之间创造出另外的对应规则。它将这种诗学等同于一种政治，或更确切地说，等同于一种元政治（métapolitique），前提是可以将这种替代企图称为元政治，即用充当其基础的某种“真实舞台”的规则去替代政治舞台和政治陈述。这正是文学所做的事情，它将民主舞台的喧嚣留给了那些演说

者，以便能在社会的底层旅行，去创造这种社会团体的阐释学，创造这种对世界法则的阅读法，而且就建立在平凡事物和不起眼词语等物体之上，而历史学和社会学，马克思主义科学和弗洛伊德科学将分享这些事物中的遗产。当马克思邀请读者和他一起深入资本主义生产的地狱，即科学从商品交换的平凡中发现的秘密地狱时，其文本参照却借鉴于但丁的《神曲》。而他所做的阐释学行为则借鉴于巴尔扎克《人间喜剧》的诗学。商品是一个幻影，一个外表极其简单的事物，但它实际上又呈现为一种神学性敏锐的纽结：马克思主义科学的这个原理直接来自文学革命，而文学革命又偏离了众多行动的逻辑，即声称由其合理性目标掌控着的行动逻辑，它偏向了其意义隐藏在表面平凡之中的世界。马克思主义甚至向文学借鉴了其最为反常的原理：要理解一个世界的法则，不应该只在那些平凡事物中寻找这个世界，应该还这些平凡的事物以超级感性和幻影的面貌，以便从中看到社会功能的数字式写作。正因如此，在不久之后，瓦尔特·本雅明[①]才能借助马克思关于拜物教的理论，通过商品幻影和巴黎的通道地形图去解释波德莱尔的意象结构。这是因为波德莱尔式的游荡之地并不在巴黎林荫大道的通道上，而是在巴尔扎克的洞穴式商店中，

---

① 瓦尔特·本雅明（Walter Benjamin，1892—1940），德国哲学家，法兰克福学派代表人物之一。作品有《机械复制时代的艺术作品》《德国悲剧的起源》《感悟录》《思考录》《柏林童年》《德国浪漫主义中的美学批评观》《论布莱希特随笔》等。——译注

即拜物教理论所设想的商店中。这种商店还萦绕着本雅明的直接启发者阿拉贡的超现实主义梦想。在通往歌剧院的路上，在拐杖商那破旧的商店前面，阿拉贡那着魔的散步延续着对德布瓦长廊及其不可思议的女帽商的描写。这里并不涉及某一作者对另一作者的影响。这是诗学和元政治模式的问题，即文学如此建立起来的模式，如今的人文社会科学大都应该将其阐释模式归功于这个模式。

上文提到的默契，即 20 世纪马克思主义批评家和 19 世纪反动批评家之间的默契，它应当被重新放到一个更为宽广的背景中。关于文学的“政治”的两种截然相反的诊断，这种可能性本身就记载在由这种文学铸造的阐释背景中。这种文学在雨果那里想成为“风俗史”，在巴尔扎克那里想成为“社会动产的考古学”。20 世纪的批评家，他们以马克思主义科学或弗洛伊德科学的名义，以社会学或机构与观念史的名义，自以为揭露了文学的天真，陈述了文学的无意识话语，并且展示文学虚构怎样在不知情的情况下对社会结构的法则、阶级斗争的状况、象征财富的市场或文学领域的结构进行编码。然而他们所使用的用以讲述文学文本真相的解释模式，却是文学本身所铸造的模式。分析那些被当作幻影的零散现实，认为它们承载着社会中被掩盖的真相的证据，通过在社会底层的游历，通过陈述在那里解码的无意识的社会文本说出表层的真相，这种症候性阅读模式是文学的固有发明。症候性阅读是一种真正

的可理解模式，其新意不言而喻，并且被传播到另一些阐释科学中。而这些阐释科学认为，若回过头来将这种阐释应用于这些科学，定将迫使它说出其被掩盖的真理。

使信件返回给寄信人的做法变得轻而易举而又徒劳无益的东西，并不仅仅是文学给自身提供了一些思维范式，并且声称通过这些范式去揭开文学的面纱，而且还反映出文学并不期待这些批评去质疑它自身的科学，把自己当作某种诊断或修正的目标。古董商店或赌场的混乱，德布瓦长廊里或报纸上的混乱，在巴尔扎克的作品中确实被当作阐释学的诗歌来处理。然而阐释学的诗歌反过来又可以被当作社会实体状况的一种症候来阅读。到处都有镌刻在事物上的语言，到处都有作用于事物本身惰性的思想。但是这种语言和思想的泛滥反过来又被当作某个时代或社会的病态符号来阐释。阐释的丰富性，即原先作为针对词语、句子和故事的野蛮式民主占有的一种解毒剂，很快又被吸纳到词语的同样滥用中。于是文学便将其症候的科学反转过来，以对抗文学自身所协调的符号和解码的丰富性。这便是萨特在福楼拜的同代人那里所观察到的反向运动原则，并把它归结为一种贵族的欲望，即试图建立一座专供文人享用的文字殿堂。我们更应该从中看到这个过程，即文学阐释学正在反过来对抗自身，颠倒其解码的陶醉，以有利于文字和思想的民主式滥用，并且在“生活的语言”中发现了一种针对这种生活本身的危险，而文学阐释学已经将生活的语言

对立于行为和想说（vouloir-dire）的表现合理性。没有人比泰纳[①]在其对城市的描写中更好地总结了这种反转，这是一座在压缩的言语和思想的重压下令人窒息的城市：

> 在卢森堡公园的长凳上，您听着一段关于医学的讨论；在那条人行道的角落，有位地质学家向您讲述最近的考古发现。那座长长的博物馆让你在半小时内穿越整个历史。这出人们重演的歌剧将您投进半个世纪以来已经销声匿迹的思想中。在一个大厅中，你两小时就可以阅遍所有的人类观点［……］在所有这些冒烟的脑袋中，思想如同水蒸气一般喷发出来；人们不由自主地呼吸着它；思想在所有这些惶恐不安或镇定自若的眼神中闪烁，在这些憔悴皱缩的面孔和急促准确的手势中发光；第一次来到这里的人们准会头晕目眩；这些街道说得太多，匆忙的人群总是在奔跑；有那么多的思想悬挂在玻璃上，堆积在货架上，铭刻在纪念碑上，依附在招贴上，滑行在面部表情上，人们因此而感到拥挤，被压得透不过气来。[②]

---

① 泰纳（Hippolyte Taine，1828—1893），或译“丹纳”，法国哲学家及史学家。作品有《艺术哲学》《19世纪法国古典哲学家》《论智慧》《英国文学史》等。——译注

② 伊波利特·泰纳，《巴尔扎克》，节选自《批评与历史新论文集》（*Nouveaux Essais de critique et d'histoire*），巴黎，1865年，第69—70页。

于是，古代诗歌的状况和新型文学的状况之间的反向对称呈现出一种令人不安的形象，该形象可以归纳如下：与精神和肉体的个体及集体健康相对称的东西，即自温克尔曼[①]起就被当作希腊艺术的实质而庆祝的东西，那就是现代都市的混乱状态，就是铭刻在事物上的众多言语和思想，它们篡改物体的形状，让思想处于永恒的狂热中。于是，文学相对于政治的关系就更加复杂了一圈或两圈。文学的差别确实从符号解码移向对强度的把握。鉴于这种强度就是狂热的强度，即文学能够目睹其吞噬社会实体的狂热，那么两条道路便奉献到文学面前。一条道路是要成为某种倒错的医学，以自己的方式创造一种艺术，即调节狂热的冲动，使自己的通道燃烧，使自己的音乐回响。正是这种倒错的医学，享受并且让人享受它所展示的疾病的医学，才是左拉在评论龚古尔兄弟的《热米尼·拉塞特》（*Germinie Lacerteux*）时所定义的医学，这是那位隐藏在善良女仆外表下的平民荡妇的故事。[②] 这种倒错的医学，正是《巴黎的肚子》（*Ventre de Paris*）或《妇女乐园》（*Au Bonheur des Dames*）的商店和橱窗的诗歌所体现的医学——它们不再是通过符号阅读来清理的混杂物的混乱，

---

① 温克尔曼（Johann Joachim Winckelmann，1717—1768），德国艺术史学家。作品有《古代艺术史》《关于模仿希腊作品的思考》等。——译注

② 埃米尔·左拉，《我的仇恨》（*Mes Haines*），见《左拉全集》第一卷，由亨利·密特朗（Henri Mittérand）介绍，新世界出版社（Nouveau monde éditions），2002年，第754—763页。

而是消费的激流，在这个激流中，巴黎的女市民变成了女酒鬼，使出浑身解数去撕碎神化的商品躯体，而充当医生的作家则自我认同于货摊艺术家，用他闪闪发光的褶裥作品或火红色的香肠点缀着大教堂，教堂里摆放着耀眼的商品，人们在此找到了自己的圣殿，就在那被冷落的哥特式教堂旁边。作家会像“民主”诗人那样，饶有兴味地进行积极的思考，而这种“民主”已经被巨大的消费热情所吸收，或是被混乱的无意识智慧所吸收，将社会实体推向一个未卜的将来。

于是在写作的节奏和社会疾病的节奏之间建议了一种认同——这种疾病或许会呈现为一种闻所未闻的健康状况。与此相对的还有另一种医学，它所关注的是要区分那些强度制度。这就需要为写作确定一种不同的健康状况，并且为它建造一个固有的平等平面，一个崭新的个性平面，通过摧毁个体或集体的指意机器和点火机器而设计的平面。这或许就是《包法利夫人》中那段著名的农业展览会的场景所象征的东西，其中两段诱惑性的讲话——省议员的讲话和罗多尔夫的讲话——只有在消失于其反面中才能达到目的，这是一种无意义生活的漠然的低语：一种是夏日午后的麻木昏沉和牲口的吼叫，另一种是香草的芬芳和驿车车轮扬起的滚滚尘土。针对文字那过于聒噪的沉默，针对写在物体与身体上的言语，出现了一种言语和沉默的第三种等价关系：从意义王国里解放出来的物体那自由的呼吸。

无声的言语在这里成为无理由事物的纯粹强度，它既对抗着游荡文字的民主式分散，又对抗着符号的普遍解码的阐释式闲谈。无声言语的这个第三形式本身确定了一种民主的第三形式。这可以用福楼拜的一句俏皮话来总结，他宣称自己对可怜的衣衫不感兴趣，而更钟爱吞噬他的虱子。我们可以借用德勒兹的哲学术语来解译这句话：小说的平等并不是各民主主体的整体式平等，而是众多微观事件的分子式平等，是个性的平等，这些个性不再是个体，而是不同的强度差异，其纯粹的节奏将医治任何的社会狂热。

于是，文学的"石化"并不被人们带回到任何简单的图式中，即写作形式与政治内容之间的对等图式中。它将由三种表达体制之间的张力构成，这些体制确定了三种平等形式。首先就有主题的平等和任何词汇及句子的可支配性，以便建造任何一种生命的组织。这种可支配性确认了人间喜剧或"外省风俗"的小说家与其笔下人物之间的连带关系；它为小说家的任何男女读者确定了夺回财富的能力，那是小说家们从其同胞那里窃取的财富。然后就是各种沉默事物的民主，这些事物比任何悲剧的王子都更加能说会道，也比任何大众的演说家都要能解善辩。最后还有那些无理由事物状态的分子式民主，它既反驳着俱乐部演说者的喧闹，还驳斥着对写在事物上的符号进行解码的阐释性唠叨。三种民主，也可以说是三种方式，文学凭借这些方式将表达体制看作某种共识的一种配置模式；这是文

学的三种工作方法，用以设计可见物的风景，设计针对该风景的解码方式，设计关于那些个体和集体所做和能做之事的诊断。然而这也是处于相互张力中的三种政治，它们与某些逻辑也处于张力之中，根据这些逻辑，政治集体构建着其表现的客体，构建着其主体陈述的形式。

文学的政治便是上述政治的碰撞。这就是说对文学的政治所做的批评，它首先就是由这些张力的游戏构成的，还有它自己探索游戏能力极限的经验。文学能感受到这些极限，它要么希望将沉默绝对化，使文学与民主式唠叨完全分开，要么希望超越文字的民主，使自己成为集体团体的新型语言。福楼拜清晰地展现了第一种情况，其文学作品试图将解释活动的唠叨王国引导到无意义中。文学作品试图用一种愚蠢对抗另一种愚蠢，将针对无理由现象的自由呼吸对立于阐释的刻板模式。然而该游戏实际上将由三方进行，以便消除阐释王国（报刊的散文，奥默先生的散文，或布瓦尔和佩居榭所阅读的教科书的散文）的愚蠢，即绝对风格的高级愚蠢中的愚蠢。作家也应当取消其人物试图在世俗散文中制造的差距，以便借助从随意阅读中窃取的文字去编织属于人物的生活。然而这种努力会趋向于一种局限，这就是对文学差距本身的取消。在《布瓦尔和佩居榭》的结尾，两位老牌抄写者试图体验书本而不是誊抄书本，但终因他们的自负而受到惩罚。他们又回到课桌前，被迫永久地抄写那些只能是刻板模式的收藏。这便是

治愈写作民主疾病的一种有效医学。但是这种有效医学也是对文学的自我取消。福楼拜本人也得抄写他让人物抄写的所有东西。他也得取消这个工作，文学散文借此工作与世俗散文的俗套区分开来。文学的纯粹性做不到既能解开它与写作的民主之间的联系而又不落入自我取消的境地。文学自身的区分过程将它引向一个点，而在这个点上，其差别变得不可确定。

这个悖论的另一面将在下个世纪呈现出来，那时，文学自我转变为干预手段的意志将推动一种指控性文学，在其书页中接纳世俗的标准化信息。这便是 20 世纪政治性文学最具代表性的作品所证明的东西，即多斯·帕索斯[①]的《美国》系列史诗。当多斯·帕索斯将“时事”或“暗室”的俗套句子插入在金钱法则主宰的混乱世界中摇摆不定的人物的历险时，他确实借用了达达主义和超现实主义的剪接形式。然而从更深层面来看，帕索斯借用并试图倒置的正是《布瓦尔和佩居榭》的政治。媒体刻板模式的剪接远远不能说明所有事物的平等，它实际上应该让人感受到某个阶级暴力统治的形式。一方面，对混乱命运的叙述道出了隐藏在这些刻板模式后面的真相。但是反过来，正是这部统治刻板模式的笑话集，赋予了爆裂游移的叙述它的一致性，赋予了它统一叙述的意义。新的批评部署就这样保

① 多斯·帕索斯（Dos Passos，1896—1970），美国小说家、艺术家。作品有《美国》（*U. S. A.*）三部曲等。——译注

持着拒绝的效率，拒绝人物主角化和伤感主义，拒绝灰色上加灰色的手法，这种手法倾向于混淆两种要素，其相互碰撞被人们理解为承载着政治意义：人物的命运和统治的世界针对自身的话语。这种部署在空洞话语和圆润散文之间的差距上玩着渐进式缩减的游戏。这种散文一视同仁地切合迷途子民和野心家的命运，符合臣服者和反抗者的命运。然而刻板模式那无区别的平等，它反过来又会感染应用于叙述的风格平等，而对命运的叙述证明着统治的暴力。因此批评总是处于其消失的边缘，处于相等命运的无区别混乱中，在这个一如既往继续其进程的世界中，而在这个进程中，刻板模式的无人称力量将时时吞噬着阶级斗争的清晰信息。针对艾玛・包法利的死亡或那两位抄写者的回归课桌，《美国》系列史诗的双重目标作出了回应，那位可怜医生的女儿已经投身于无产阶级事业，前往一个新的会议去揭露一个新的罪行，而在一条道路旁，一个无名流浪汉徒劳地试图给一个处于连续的车流中的司机提供消遣。文学“愚蠢”的政治就在这里实现，就在其悖论的纯粹性中。人们不可能同时拥有针对意义的揭露力量和针对无意义的揭露力量。更确切地说，人们无法将两种力量放到一起，既将它们的威力联合到句子的爆裂中，又不让二者相互抵消。绝对风格的句子最终会自行取消在世俗散文的刻板模式中。正是在这里，通过一种倒置的对称，出现了批评和政治的差别，而这种差别最终在这里变得无法分辨。

当文学想要超越文字的民主式“沉默”，以便形成一种与物体的新生威力相对应的新型写作时，它会遇到另一种自我取消的形式。这便是写出“哪般灵魂无缺陷”的那位诗人所追求的计划，而远非是任何的“词语之画”：这是一种诗歌先于行动的计划，所有感官可及的语言的计划，这种语言能够讴歌新型爱情和新型集合团体的和谐。然而要实施“语言的炼金术”，即能够催生共性的新型歌曲的艺术，诗人事实上所拥有的只是古董商的那堆旧货，即同音诗歌的开头所罗列的破烂：大众读物的插图、招牌字号、过时的文学、教会的拉丁文、无文字的色情书籍、儿童袖珍读本、幼稚的叠句和天真的节奏。未来的歌曲应当由普通生活的碎片和集体历史的化石组成，它们是随意收集在古董商店里的物件。然而现在却缺少一条道路，即引导我们从写在事物上的沉默符号的清单出发，从过时叠句的诗性出发，走向未来的诗歌，走向集合团体的颂歌。

这并非一个简单的虚幻事件或个人无能的事件。语言炼金术的计划及其材料之间的差距证明了这一点：文学已经成为一个强大的自我阐释的机器，也是使生活重新诗意化的机器，它能够将日常生活的所有废料转变为诗歌实体和历史符号。这种能力给梦想提供了一种新型写作，也提供了一种新型团体，将一个声音赋予这种对共同诗歌和历史权力的重新占有，而这个权力被书写在任何招牌、过时叠句或无用书本上。然而对沉默言语的解码就在这期间具

有了双重性。一方面，这种解码已经进入思想管理的普通模式，进入了马拉美所谴责的那种普遍报道的陈规。为了摆脱这个命运，解码试图在解译不可解译之物的过程中超越自身，在提取节奏的努力中超越自身，即从愚蠢的叠句和充当愚蠢的叠句中提取某个未知世界的节奏。而在这个世界中，诗歌和散文或许会重新直接混为一体。最终被破解的象形文字的诗歌就应该信赖那种无意义的音乐。咏唱新语言颂歌的新型团体注定要停留在乌托邦中，一个既有必要而又不可实现的乌托邦，文学写作的体制会借此将自己投射到它自身之外。在未来主义和苏维埃革命时代，兰波的计划得以与一种新生活的梦想达成一致，艺术与生活在其中不再相互分离。到了超现实主义时代，他的计划又回到了阿里巴巴洞窟仓库的诗学，即阿拉贡在《巴黎农民》（*Le Paysan de Paris*）中所颂扬的诗学，而且本雅明也将这种诗学理论化，使之成为将要到来的救世主思想，而救世主则从巴黎各通道的亡灵王国中涌现出来。然而在任何情况下，未来的诗歌都将遇到与任一生活小说同样的矛盾，大众的颂歌也会遇到与纯文学作品同样的矛盾。文学的生活就是这种矛盾的生活。

批评家和社会学家想就此发起一次反击，将这种矛盾转变成古老幻想的标志。这种幻想试图改变生活，而实际上它只是在解释生活。然而这些解释本身就是真实的变化，这时它们会改变某个共同世界的可见性形式，并且通过这

些形式改变某些团体的能力，即它们施加在公共事物的新风景上的能力。而将世界的转变与世界的解释对立起来的句子，它与句子所质疑的“解释”属于同一阐释学部署的一个部分。新的意指体制，即支持文学纯粹性的体制，它使解释世界和改造世界之间的对立意义本身变得含糊不清。因此，对文学的政治进行的思考将帮助我们理解这种模糊性，以及它在科学和实践中产生的某些影响，这些科学试图要解释世界，而这些实践则想要改造世界。

文学误解

文学与误解的形式之间是否存在一种特殊关系呢？无论如何，这是《法语语言宝典》中对“误解”这个词条的考察所暗示的意思。该考察通过某种差距本身进行暗示，这种差距存在于给这个术语所做的定义和被认为能说明这些定义的文学参考之间。

这个词条给该术语定了两个词义：“关于话题或行为意义的阐释分歧，这些话题或行为会引起不同意见”；“由这样一种分歧导致的不同意见”。[①] 这些定义非常清晰，并且回应一个熟悉的经验世界，在这个世界中，误解被设想为一个错误的阐释事件，很容易被归咎于某种需要阐释的符号的两义性。“这仅仅是一个误解。”

这般理解的误解，看起来就像是理解和被理解的困难

---

① 贝尔纳·凯马达（Bernard Quemada）主编，《法语语言宝典》（*Trésor de la langue française*），伽利玛出版社，第 11 卷，1985 年，第 250 页。

的最为良性的形式。人们往往这么认为，这种困难在于某个精确符号集及其意义的缺席。于是，人们喜欢梦想一种没有误解的交流，它源自一种毫无歧义地定义所讲之事的语言。人们也喜欢这样猜疑，即那些机灵的人会阻碍这种语言的使用，并且从事误解的交易。因此那些形形色色的骗子，那些玩弄双重意义的言语和姿态的行家，他们故意让人理解本该理解的意义的反面；但还有一些人以经营这种言语为业，其言语价值就在于它的无法企及性——那些使用晦涩字眼去掩盖他们讲述平庸之事的人，他们反驳他人，当别人认为已经理解了他们所说的话，即认为这恰恰就是平庸之事时，他们会说这里有误会。

误解似乎就这样得到了很清楚的界定，而且按照《法语语言宝典》的说法，关于误解的概念自 16 世纪以来就得以确定，即和我们的语言同时得到确定。然而怎么解释在同一个词条中，一些奇怪的例句被用来阐明语言被误解的这种事情？我引用一些如下：扬凯列维奇[①]说，“正是爱情的欺骗让最为严重的误解得以产生”；马丁·杜加尔[②]说，“在任何非常火热的爱情中，必然存在人们之间相互形成的一种误解，一种慷慨的幻觉，一种判断的错误，一种错误的观念”；左拉说，“意见分歧只会扩大，并且因肉体的特

① 扬凯列维奇（Vladimir Jankélévitch，1903—1985），法国哲学家和音乐学家。——译注

② 马丁·杜加尔（Martin du Gard，1881—1958），法国作家。作品有《蒂博一家》等。——译注

别误解而加剧，这些误解将给热恋者当头一瓢冷水：丈夫非常爱他的妻子，而妻子却有一种贪婪情人的性感，两人就这样分床而睡，深感不适，并且立刻受到伤害”。[①]

这里不能再说之所以存在误解，那仅仅是因为夫妻一方错误地解译了另一方的态度或言语。误解产生于两个肉体之间。这不仅仅是一种委婉说法，以标示某一男性器官的无能，即不能回应贪婪情人的性感挑逗。说得更为彻底些，左拉的句子指出了一种基本联系，即两个身体之间关系的衰弱和与“贪婪情人的性感”这些词语进行游戏的能力之间的联系，也是词语的幸运和身体的不可渗透性之间、言语的权力和“性关系”中心的缺失之间的关系。

这两种误解之间的差距，存在于一个简单的符号误解事件和构成表达及解释符号能力的未成关系之间的差距，词汇学家不会花费力气对其进行证实，更不会去解释。对误解的误解恰恰就在昏暗的地带找到了自己的位置，这个地带将井然有序的词汇意义汇编与其特殊的使用形式分隔开来，在这种特殊形式下，词语的幸运被用来讲述身体的不幸，即文学。确实，文学活动本身在《宝典》中被展现为误解的典范。然而它只是在某种形式下才是误解的典范，即这种形式以奇特的方式限制对文学的理解。如果说左拉形象地展示了语言和性别化（sexuation）之间关系中心的

① 这个倒霉的丈夫就是《萌芽》中那个名叫埃纳博的工程师。

缺失，那么借用于蒂博岱[1]的另一个例子，则将文学误解引导到一个非攻击性的老套中：“误解，艺术家和社会的敌意，这都是不可否认的”。

这个老套仍然是一个谜。为什么“误解”和“敌意”能够被当作同义词，为什么艺术家和杂货店老板之间互不理解的习惯场景可以被叫作误解，不论是蒂博岱的句子，还是词汇学家的定义，都不能让我们理解这个误解。事实上，还有另一个人向我们详尽地展示了这个问题。然而其代价是将误解变作一个拟像（simulacre）。我尤其想到《什么是文学?》中的那些著名段落，其中萨特试图对那个时代的文学地位进行定义，而他认为正是 1848 年 6 月的冲突开启了这个时代。

> 自 1848 年起［……］大家都认可了这种事，即与其出名还不如默默无闻，假如艺术家有幸在生前获得成功，那只能解释为一个误解。[2]

萨特将误解确定为一个时代的特征：文学作为这般文学自行确定的时代，通过若干范式人物得以实现：波德莱尔、福楼拜、马拉美、兰波、普鲁斯特……然而萨特以一

---

① 蒂博岱（Albert Thibaudet，1874—1936），法国文学批评家，1912 年至逝世一直为《新法兰西杂志》（*La Nouvelle Revue française*）撰稿。——译注

② 让-保尔·萨特，《什么是文学?》，载《境地Ⅱ》，同前，第 161 页。

种非常奇特的方式来确定误解，该方式在内容上体现最少量原则，同时在形式上表现最彻底原则。在形式上最彻底：萨特说，作者不愿意被人理解。他拒绝服务于资产阶级读者为文学指定的那些目标。为了显示足够的分量，他拒绝服务于普通意义上的任何目标，这里的任何目标说的是艺术自身目标以外的其他目标。内容上最少量：误解的论据并不参照任何的结构特殊性，而作品正是通过这种特殊性才不被人理解。误解仅仅被人引证，而这种引证也许只是表明作家的处境，作家原则上通过如下提法来确定自己那不可缩减的差别：就在他被人欣赏的地方，他曾经不被人欣赏，其原因就是那些让他值得欣赏的原因。

因此，这种“误解”就完全得到很好的理解。就像萨特描绘的那样，艺术家致力于不被人理解，尽可能少说相关的事情，尽量说空话。拒绝为其阶级所追求的目标服务，拒绝为1848年和1871年的枪决执行者的目标服务，这也是一种构建距离的方式，通过这个距离，艺术家得以确保自己的身份，艺术精英将区别于普通大众。每个人都会从中得到好处：首先是艺术家，况且他们也很高兴看到枪决执行者保卫自己的财产和收益；然后是枪决执行者，只要文学可以毫不含糊地向其受害者讲述这个世界和统治的状况，他们就不用害怕任何东西。

因此，误解可能是虚构的东西。它可能是文学精英和统治阶级的默许契约加封在公众头上的虚构，就是说最终

加封在人民头上。这样阐释仅仅假设精英们在其所做的事情上达成默契。然而这种默契一点也不明显。事情似乎就是这样，若取“理解”这个词的字面意义，越亲近的人们越是不能在他们所做的事情上相互理解。例如这是一位作家写给他非常亲近的女性朋友的信，主题是谈论其他的亲密朋友。福楼拜对乔治·桑写道：

> 您谈论我的朋友们，您还说到了我的流派[……]。我经常见到的那些人，以及您所指的那些人，他们在寻找我所蔑视的一切，而对折磨我的东西则漠不关心[……]。比如说龚古尔，当他在大街上抓住了一个可以粘贴到书中的词汇时，便会欣喜若狂。而我呢，当我写出一页既无叠韵也无重复的文章时，就已经十分满意了。①

这里不再是被引证的误解，以保护精英灵魂去抵抗任何被大众理解的危险。恰恰是在那些敌视大众的作家中，他们相互交谈却又互不理解。人们在误解的外衣下所谈论的东西，恰恰就是特殊情况下书本的结构本身和普通情况下的文学事件。这个误解并不针对一些人或另一些人“想

① 古斯塔夫·福楼拜，写给乔治·桑的信，1875年12月31日，引自《通信录》(*Correspondance*)第4卷，伽利玛出版社，“七星文库”(Bibliothèque de la Pléiade)，1998年，第1000页。

要说”的事情。它所针对的是作家们书写在纸页上的东西，作家在书页中描绘着消除了任何谜团的人物或情境。

让我们来看另一个例子：在谈到贡布雷教堂的描写时，亨利·吉翁（Henri Ghéon）与普鲁斯特之间产生了误会。亨利·吉翁在其校订中批评了细节的拥挤：

> 他没有给我们省去介绍撒泽拉夫人和那盒蛋糕，其实他只需回忆起在教堂里见过她一面就够了。[①]

普鲁斯特的回复将皮球踢了回去：

> 您认为我谈到撒泽拉夫人，是因为我不敢省略我曾经在那天见到过她。然而我压根就没见过她[……]。在不同年份，伴随着那些热切而又敏锐的时刻，我有幸路过圣礼教堂、蓬托德梅尔、卡昂、埃夫勒等，我将自己获得的那些印象一个个拼接起来，重新还原了彩绘玻璃窗。我将撒泽拉夫人安放在玻璃窗前，以便突出人们在某一时刻对这座教堂的印象。然而我书中的所有人物和所有环境都是杜撰的，其目的是为了意指。[②]

---

① 《新法兰西杂志》中的文章，第 61 期，1914 年 1 月 1 日，转引自马塞尔·普鲁斯特《通信录》（*Correspondance*）第 13 卷，普隆（Plon）出版社，1985 年，第 29 页。

② 给亨利·吉翁的信，1914 年 1 月 2 日，同上，第 24 页。

这样一来，误解并不针对任何语言的歧义或晦涩，不针对任何需要解释的谜团。亨利·吉翁在此甚至没有抱怨句子的冗长。而撒泽拉夫人也不是任何隐藏意义的象征。从人们通常所理解的意义上来说，误解并不是阐释学。它所针对的，是一件平庸的事情：应当给某位到场的祈祷者提供的身份。因此误解在词汇的严格意义上来说就是一种失算（mécompte），一种关于算计的争论。对亨利·吉翁而言，有一个人在那儿处于多余状态。但是他对这个多余生灵的批评却指向了一种针对那个问题生灵的误解。文学文本所呈现的身体计算担保着这个文本自身的身份。

事实上，吉翁不是一个天真的人。他不是堂吉诃德在皮埃尔大师的木偶面前误解事物的受害者。他也不会像盖尔芒特公爵那样，认为小说家带着一些匣子在沙龙中走来走去，让他们遇见的人掉进匣子里。他知道撒泽拉夫人是一个虚构人物。正因为这样，他认为她在这里是多余的。一个虚构的人物具有某些特征，将他与真实的鲜活生灵区别开来。没有任何必要将其呈现在所有的意外事件中，并且带着所有的特殊特征，即属于个人的具体生活的特征。意外事件和各种特征应当被缩减为对虚构有用的东西。对吉翁而言，普鲁斯特的错误恰恰在这里。正是普鲁斯特将现实的逻辑和虚构的逻辑混为一谈。一缕阳光经彩画玻璃

窗折射洒在人物身上，事实上并不存在任何给这个人物命名的虚构理由——尤其是这个名字就叫撒泽拉夫人，一个任意的人物，读者仅仅知道她是一只身份不明的狗的假想主人。对批评家而言，结论自然而然：如果这个在虚构中经不起推敲并且可以被任何其他祈祷者所替代的人物就在那里，那是因为他已经在那里了，是因为作家没有能够将他从场景中移去，而这个场景并不属于小说的必要成分，而是属于他自身的回忆。

因此，小说家的错误在这里严格说来很可能与萨特引证的错误相反。萨特曾经援引了稀有化（raréfaction）的情趣，即什么都不说的虚无主义意愿。普鲁斯特的错误则相反，他没有能力删减，也没有能力阻止自己说出一切。然而说出一切对批评家而言，就是误解了艺术品建构的“一切”的类型，也就是说这是一个有组织的个体，具有生活所必需的所有肢体，没有任何多余成分。

> 作品给我们提供的这种组织满足，即我们看一眼就能饱览所有肢体的作品，他却固执地拒绝提供给我们。在另一个人利用时间在森林里寻找亮光、安排那些空地、开阔他们视野的时候，他却将这段时间用来清点那些树木、各种不同的树种、枝头上的树叶和落下的树叶。他还描绘每一片叶子，每一片都各不相同，他一条叶脉一条叶脉地逐条描述，描述叶子的正面和

反面。这就是他的消遣和卖俏。他书写着那些"碎片"。[1]

因此，这种失算将关于一切的两个概念对立起来。一方面是动物，具有必要肢体并且集合到形式统一性中；另一方面是无限性植物，被无限分割的整体。然而这种写作的病理学，批评家为它指定了一种社会病因论。假如作家迷失在细节中，那是因为他是一个"闲人"。他有足够的时间去制造这些"碎片"，因为他有足够的时间去观察彩画玻璃窗，在世界中闲逛，去观察人们，等等，因为他分享着特权者的时间。普鲁斯特逐点地将论据反转过来。他的文学完全对立于那种"标记文学"（littérature de notations）。在他的书中没有一个物体是多余的。里面杜撰的一切都是为了虚构的需要，应该呈现一个思想。说到底他没有任何空闲。他并不是在沙龙里闲逛并把底稿带回家的业余爱好者，而是一个自我封闭的病人，对他来说时日已经不多。

这种回应并非是一种简单的个人辩解。它从总体上表达了关于文学的误解。将漂亮动物肢解成相互补充的许多个身体的证据，普鲁斯特实际上不是第一个意会的人。这个论据已经在一些作家的耳畔回响，而他们并非全是富家子弟，既接触社会底层又出入文学沙龙：雨果、巴尔扎克、

---

① 亨利·吉翁，《新法兰西杂志》第 61 期，1914 年 1 月 1 日，转引自马塞尔·普鲁斯特《通信录》，第 13 卷，同前，第 29 页。

左拉、福楼拜……面对所有这些创造出写作艺术即文学的崭新形式的作家，人们做出了同样的指责：不能消除而只能无限增加细节，而这些细节会影响整体的个性。例如，我们可以听听福楼拜的同时代批评者阿尔芒·德·蓬马丹（Armand de Pontmartin）的话，看他如何评价《包法利夫人》：

> 一位可恶的村民想让自己流血：描述了脸盆、胳膊、衬衫、柳叶刀，还有血液的喷射。奥默先生这位思想敏锐的药剂师，在鲁昂买了一些小蛋糕：描述了这些小蛋糕［……］。一个乞丐在大路上伸手讨乞：描述了……①

过度中的事物，过度中的生灵。论据触及诸如这般的文学，而不触及这般或那般作家的方式。它针对文学的政治。这个政治的核心就是一种关系，即说出一切、言语过度和某种政治社会状态之间的关系。对于这种关系，吉翁做了最为简短的阐释：如果说人们没有停下来，那就说明人们没有被迫这样做，说明人们拥有特权者的时间。蓬马丹作为十足的反对派，将直指事物的核心。问题不在于根

① 阿尔芒·德·蓬马丹，《埃德蒙·阿布与古斯塔夫·福楼拜先生：资产阶级小说与民主小说》（MM. Edmond About et Gustave Flaubert. Le roman bourgeois et le roman démocratique），载《周六新漫谈》（*Nouvelles causeries du samedi*），巴黎，1860 年，第 323 页。

据幸运条件而偶然拥有的时间，而是不同团体共存的象征空间。这里仍然是一种独特的联系，将 20 世纪的进步批评和 19 世纪的反动批评联系起来。蓬马丹所揭露的东西，实际上就是罗兰·巴特后来所指的真实效果，巴特也将自己的论证依附在福楼拜身上：在《一颗纯真的心》(*Un cœur simple*) 中，悬挂在钢琴上方的那个气压计用来做什么？它既没有任何功能角色，也没有任何戏剧角色。巴特总结说，它属于那类没有用途的物品，其功能仅仅是说：我们就是真实，真实就是真实。[1] 气压计就在那里，以便最终确保世界秩序的恒定性，确保资产阶级统治的秩序。针对这个事物秩序的代表，马拉美的花朵隐性地与其对立，它不处于任何花束中，而将指称用途的语言派遣给对特有权势的征战，这种征战完全对应于对资产阶级秩序的颠覆。

然而在描写的过度、指称功能的特权以及对世界秩序的捍卫之间的这种简单的一致性，它标示了过度描写中关键的东西，这就使得所谓的"现实主义"不再成为古老表现秩序的顶峰，而是正在发生的该秩序的毁灭。描写过度的固有缺陷，实际上就是将这个整体与另一个整体对立起来。生灵与事物的"现实主义"增生意味着反面，即与巴特和萨特时代将会看到的完全相反的情况。这种增生标示着整体类型的毁灭，而这个类型曾经与社会体的稳定性完

---

① 罗兰·巴特，《真实效果》，载《语言的簌簌声》(*Le Bruissement de la langue*)，瑟伊出版社，1984 年，第 179—187 页。

全协调。蓬马丹精确地指出了这种毁灭的原则：诗歌比例的丧失，而这种丧失与社会等级严格相关。因此，《包法利夫人》中的拥挤空间与贵族阶级秩序赋予《克莱芙王妃》时代的小说的开放空间形成鲜明对比。在这些小说中，

> ……由出身、智力、教育和情感的所有优越性所表现的人类性格，很少在叙事布局中为那些次要人物留下位置，更少为那些物质的东西留下位置。这个美好的世界仅从其马车的门缝里观察那些小人物，也仅从其宫殿的窗户观察乡村。从那里发现一个广大的空间，充满内容的空间，以便分析那些更为细腻的情感，更为复杂的情感，即在精英灵魂中比普通大众中更难清理的情感。①

因此对批评家而言，福楼拜是这样一个时代的作家，在这个时代，一切都处于同一个平面，必须描写一切事物。生灵和事件的海潮，多余物体的海潮侵占着小说。这种海潮对蓬马丹及其同类作家而言，具有一个政治名称。它被称作民主。根据这个逻辑，普鲁斯特的小说是民主的，和福楼拜的小说一样：吉翁所抱怨的那片昏暗森林是新型社会植被的产物。泰纳时代事实上已经确定了两种社会类型

---

① 阿尔芒·德·蓬马丹，《埃德蒙·阿布与古斯塔夫·福楼拜先生……》，载《周六新漫谈》，同前，第321—322页。

之间的对立，并且将它们等同于两大森林空间的类型：一方面是公园的古老布局，这里有着开阔的视野和高大的保护树木；另一方面是现代的杂乱灌木，它们之间互相拥簇，互相挤压，阻止空气流通，也阻止目光去享受总体景色。这两种社会植被类型将产生出两种写作制度。福楼拜的小说和普鲁斯特的小说同时证明了社会和写作的这个新型制度，即对空间和时间的一视同仁，这种一视同仁就叫作民主。

针对这个问题，人们知道福楼拜与普鲁斯特一样有他的答案。如果说他清点所有的树叶，那并不因为他是一位民主者，相反是因为树叶都是不相同的，树叶会拒绝民主的千篇一律。进一步说，文学大众与民主大众相比，呈现出另一种计算的统一性，另一种个性的形式，这种形式不再是整体的，而是分子的。“人类的”个性，它被定义为由灵魂激活的躯体的统一性，而这个灵魂又最终确定了躯体的总体形态、其特殊表达和姿态，针对它，前人类的个性将取而代之。这种个性源自众多原子的无区别混合：比如一株野草、一股扬尘、一个指甲碎片、一缕阳光的会合，它们在日常生活和表现传统中，组成了表达不同个体的情感和看法的东西。

从这样的答案出发，就有可能更近地勾勒出失算的核心。这个核心不是阐释学的。文学失算肯定不是一个语言模糊性的事情，而是物体和计算的事情。那些反民主的抨

击文作者希望将该事情归咎于一个密度问题：可能存在过多的平等物体，它们势必将杂乱无章地落入小说的匣子。然而过度并不是统计学的过度。它的定义是相对于一种假想的和谐而言，即物体的计算和词汇及意义之间的和谐。应该比较的东西，并不是物体的社会密度及小说密度，而是物体和词汇之间关系的有序或无序，正是这种关系支配着两种虚构形式，即政治虚构和文学虚构。

因为文学和民主打交道，但这并不是作为“大众统治”的民主，而是作为物体和词汇关系中的过度。民主首先是词汇的创造，通过这些词汇，那些没有分量的人便能让别人重视他们，因此也扰乱了言语和沉默那有序的分割，这种分割使政治共同体变成一个“美丽的动物”，一个有体的整体。民主的失算就在于它让这样一些生灵进入流通，这些生灵与物体的任何功能性计算相比都是多余的。例如“无产者”这个词，这是布朗基（Blanqui）在回答检察官对他职业的询问时所说的词。这个空洞的词没有指称，它划定了一个政治空间，一个虚构物体的空间，这个空间超越了社会团体及其位置和功能的任何有序的计算。过度与庞大数字没有关系，而与计算的两重性有关。它引入了另一种计算，而这种计算将破坏物体与意义的调整。

正是在这个场地上建立了政治的分歧（mésentente）①。

---

① 参见雅克·朗西埃，《分歧：政治与哲学》（*La Mésentente. Politique et philosophie*），伽利略出版社，1995 年。

也是在这个场地上可以思考政治与文学之间的关系，思考政治的分歧与文学的“误解”之间的关系。文学的误解在实施中，与政治的分歧相比，损害的是同一个秩序范式：美丽的动物，组合成组织整体中肢体与功能齐全的和谐。美丽动物的这个模式，它也是物体和意义之间的比例范式，是一种对应和饱和的范式：在共同体中不应该存在那些物体的名称，在真实物体以外流通的名称，不应该存在游移的和额外的名称，它们有可能形成新的虚构，分割整体，破坏整体的形式和功能。在诗歌中不应该存在额外的物体，即超过安排意义所需要的物体，也不应该存在那种物体状态，它们没有通过确定的表达关系而与意义状态相关。

因此，政治分歧与文学误解都指责词语和事物之间这种比例的共识性范式的方面。分歧会创造各种词语，各种陈述、论据和证明，这些词语、陈述论据和证明建立了一些新的集体，其中无论是谁都能够让自己计算在那些未被计算者的账本上。而另一方面，误解则通过中断那些个性的形式而精攻于关系和账本，借助这些形式，共识的逻辑将物体联结到意义上。政治精攻整体，而文学则精攻单元。文学固有的非共识形式在于创造新的个性形式，进而破坏物体状态和意义之间建立的对应关系，这是一些挡住树木所有者视线的“树叶”。这就是摆放在撒泽拉夫人跪凳上的那些小蛋糕——而且还有巴尔贝克海滩上轮廓模糊的海鸥群；有奥默先生在鲁昂收买的那些“铁路职工”——然而

还有那些细长的野草、海浪上的那些蓝色小珠、腿脚纤细的那些昆虫和那缕阳光，它们的复合效果在古老的词汇里得到解译："艾玛对莱昂的爱情"。

从这里得出两个结果，一种是文学非共识（dissensus）所特有的，另一种触及文学非共识和政治非共识的关系。前一个结果涉及与整体脱离的不同单元间的关系。显而易见，这些个性的空间与美丽动物或拥有参天大树及开阔视野的公园的形式毫不相容。然而这也并不排斥任何整体的观念。相反必须有一种整体的观念，这倒不是为了阻止计算，而是为了让这些个性真实化，为了将它们展现为相同物质的不同表现。否则撒泽拉夫人的小蛋糕或奥默先生的铁路职工实际上将是粘贴在书中的童年回忆。如果说整体不是各个部分的集合，那它就应当是不同单元的内在实质。然而这种内在性是如何表现的呢？文学实质或许必然会自行证明，但必须付出错账的代价，这是减法或加法引起的错账，是昏迷或账本额外物引起的错账。

减法形式是福楼拜确立的形式，他在上文引证的写给乔治·桑的信中说：与大街上抓取并且粘贴在书本中的字词实践相对立的东西，就是导致"既无叠韵也无重复"的纸页的工作。这样构思的纸页也许会通过自身并以自己的方式实现那种所有权，即被毁的美丽动物的所有权：比需要的既不多计算也不少计算什么；不比那些树叶和使它们一起摇晃的风多什么，是风让树叶成为其敏感的改变物。

这一点，纸页应该能做到，并不是通过看而是通过听，通过此方式用那种没有**思想**观念的直接性去代替整体的观念。然而任何纸页都不会让人听到风和树叶的这种共实体性(consubstantialité)。减除工作要许诺这一点，就得以一种冒险为代价，这种冒险使**思想**的音乐变成词语，而这**思想**又是世俗散文的无法辨认的思想。

加法形式就是普鲁斯特所采用的形式：整体应当累加上来，以自我肯定的形式进行："……我书中的所有人物所有环境都是虚构的，以实现意指的目的。"这是普鲁斯特在一封信中说的话，但是他也应该在那本书中说这个话，而这本书却排斥那些"理论"，排斥作者的意图宣言。因此，答案应该呈现为一种述行的矛盾。因为在文学中，意图并不重要。如果作者必须说他所做的事情，那是因为他并没有做这个事情。

这也就是说，统一文学个性的整体的个性，它与这些个性本身永远不会是共实体的。普鲁斯特小说的整体必然是一个美丽动物，一个有开头、有中间和结局的故事，一个充满幻想和识别的叙事，它的所有片段都被引向这种识别。甚至有这种危险，即结局——也就是说个体所经历并且理解的法则——会抵制这个总体化的剧情，并且让人们知道那些个性——也就是说那些真相——要成为这样，那它们就不要被渴望，不要被人建构，而是自我强加，就像留在石头上的那些树叶的叶脉。结果是任何跪凳上的任何

躯体都不会自行摆脱被怀疑为过度的命运。误解在这个意义上确实是文学的法则，而不是文学的随机接受或安排不接受的简单协议。

第二个结果，则是政治分歧与文学误解之间道路的分岔。文学非共识致力于个性的级别和本质变化，致力于事物状态与意义之间关系的解构。文学分歧有别于政治的主观化，而政治主观化用字词构成了各种新型集体。政治分歧以主观化程序的形式进行操作，这些过程会将某个匿名者集体、某个我们的宣言等同于一个场域的重新配置，一个重新配置各种物品和政治活动家的场域。文学将朝着与感知领域的组织相反的方向发展，将围绕着陈述主体展开。它在匿名生活的知觉物（percept）和情感织物中拆解了陈述的主题。于是，文学“误解”倾向于将政治分歧固有的言语场景与另一个场景对立起来，对立于各种意义和事物状态之间的其他关系，这些关系会使政治主观化的标志失去效果。文学误解以一种沉默言语的双重场景与政治主观化对抗：一方面是说话事物的场景，事物比政治陈述更能说明共同的世界，比演说家更加能说会道，只要人们展开事物身上所承载的共同历史的那些象形文字即可；另一方面是沉默事物的场景，这些事物就在那里，没有理由，没有意义，将意识带进它们的失语症，带进麻木状态，这是一个不太接近人类的微个性世界，而这些微个性会强加另一种与政治主体不同的级别尺度。文学误解就这样建立起

一种超意义（sur-signification）的场景和一种意义不足（sous-signification）的场景。二者的差距使下述观点变得可疑，即文学能够提供人们向它所要求的东西，以充当其良好愿望的保证：设想一个关于世界的感性经验，它被用来配置一个在评判和政治行动上颇具争议的共同世界。文学误解就这样倾向于避免为政治分歧服务。它有自己的政治，或更确切地说有其特定的元政治。一方面，文学能阅读写在事物身上的符号，另一方面，它又能将物体与人们希望赋予它们的意义拆开。

作为它拒绝给予我们的服务的交换，文学的确给我们提供了其他服务。它声称为我们治愈了某些失算，尤其是那个失算，它聚集了众多物体状况——海滩上移动着的彩色斑点，或照射在水珠上的一缕阳光、扬起的灰尘旋涡——将它们聚集在某种个性化物体的总体性中，并且将这般总体化的物体关系连接到另一种关系，在这后一种关系中，我们自己在爱情这个意义下让自己总体化。我们由此被带回到我们考察的起点，即关于文学与误解的关系。“肉体的误解”前来毫无过渡地阐明关于行为或言语阐释上的分歧，这绝非出于偶然。文学实际上要教授的东西，就是在两种阐释之间做出选择：并不是他人的言语或行为的两种阐释，而是我们自己的感知和伴随它们的情感的两种阐释。有的阐释将移动斑点的形状个性化成清晰的形象，并在这些形象中分离出需要拥有的爱情客体；还有的阐释

将斑点形状个性化成变形的元素，将它们投掷到写作隐喻的巨大幸运轮上。正是在这里，虚构与“真实生活”得以区分，一切都与公众的信念完全相反。也是在这里，可能存在误解的核心。当亨利·吉翁判断出那些“生活事件”已经被移入虚构时，他没明白的正是这一点。他不能理解文学就是真实的生活，是为我们治疗爱情虚构和政治虚构的误解的生活。文学所保持的误解可能是应该付出的代价，以治愈我们其他的误解。总之，文学会教我们去做那些词汇学家被禁止做的事情：恰当地选择我们的误解。



形 象

艾玛·包法利的处死

——文学、民主和医学

为什么必须杀死艾玛·包法利？从表面上看，在这般提出的问题中存在某种毛病。询问一个人为什么必须被杀死，这就意味着他的确已被杀死，而他的死亡是一场已经证实的谋杀。不过，援引的事实在这里似乎具有明显的捏造特征。就连那些从来没有读过《包法利夫人》的人也至少明白一件事情：没有人杀死艾玛，是她自己自杀的。读过这部小说的人都知道，她在服毒之前精心写下了这句名言："不要怪任何人"。因此恰当的问题似乎应该是这样的：为什么艾玛·包法利自杀了？对于这一点，小说提供了所有希望的答案：她自杀是因为她没有能力偿清其债务；她负债是由于她的婚外艳遇；这些艳遇本身又源自两种生活之间的巨大差距，一种是她从阅读的小说出发所梦想的生活，因为她在修道院被抚养长大时读了许多小说，另一种是她不得不忍受的生活，即守在一个平庸医官的身边，生

活在清苦的外省小镇上。总之她的自杀显示为一系列幻想破灭的合乎逻辑的结果，而这些幻想又来自一个原始的幻想：由于过度的想象，她将文学和现实生活混为一谈。当然，从这一点出发，我们可以追溯到更高层面去寻找这种幻想的原因。该时代有思想的人们指责一种与社会地位不相符合的教育。后续年代里那些有独立思想的人则质疑社会异化和男性统治的结果。他们认为通过这种追溯，可以给出一种自杀的政治性解释。

改变这个问题，不顾明显的原因去问为什么艾玛会被处死，这就假设人们对鼓动这些答案的逻辑并不满意，不满意这些答案所给出的因果关系，即它们所给出的政治性解释。政治性解释其实在两类原因中实施了一种令人怀疑的短路。首先存在自杀的虚构原因，它们构成了小说的情节本身，构成了小说虚构的必要性，而在这个名义下，它们不需要任何额外的解释。另外还有一些引用的社会原因，以解释这种虚构的必要性。第一个问题是这些同样的原因完全可以适合任何其他虚构的必要性。它们不多不少正好切合艾玛的情况，也切合埃菲·布里斯特（Effi Briest）或德伯家的苔丝的情况，即使艾玛重新去尽妻子的义务，或与她的债主达成解决办法，这些原因都不会出现差别。尤其是这种从内部虚构原因到社会原因和非虚构原因的跳跃，它丢弃了处于内部与外部、虚构与非虚构之间的那种东西，即丢弃了虚构本身的创造。这种跳跃撇开了在任何其他事

物之前本该值得澄清的东西：为什么有这种“社会的”虚构？为什么要自行认同某个将文学和生活混为一谈的人物的不幸？说将文学与生活混为一谈，这究竟意味着什么？而作为文学作品的主题，这又意味着什么？然而文学的政治恰恰就在这个问题的症结中。

因此有必要从这一点出发：如果说艾玛要死，那是因为作家福楼拜已经决定要写一本关于一个女人死亡的书。要说当时的鲁昂市因一位通奸年轻女子自杀而闹得沸沸扬扬，这显然不能解释福楼拜的选择。这是作家在数百个事件中选择的一个题材，作家用毕生精力来打造这个主题。而且这肯定不是其社会教训的方面吸引了他。社会问题从未让他产生过兴趣，道德教训则更不会引起他的兴趣。他唯一关注的就是文学本身，即纯粹的文学。问题就在于要弄清楚在艾玛的死和对纯文学的关注之间有着怎样的关系。而这恰恰是那个看似错误的问题所要求的答案：为什么必须处死艾玛·包法利？

这个答案必须通过对该事件的重新审视来确定，即重新审视被视为造成年轻女人不幸的首要错误：她也许已经将文学和生活混为一谈。这样的解释非常简单，甚至过分简单，这不能不引起以下问题：混淆文学与生活就那么容易吗？《包法利夫人》被看作一部现实主义小说，然而在现实生活中，有谁曾经将文学当成生活，或将生活当作文学？即使在一切皆有可能的虚构中，这种情况也极少发生。人

们当然会引用堂吉诃德的例子。但是堂吉诃德本人也不时地把桑丘[1]当成对手，在现实与虚构之间的关系上进行一种完全正面的说理。这样，当他在卡德尼奥的记事本上给杜尔西内娅[2]写信的时候，他要求桑丘在这封信送达收信人之前，在附近的一个村子里将信誊抄一遍。桑丘提出异议：他怎么能模仿得了堂吉诃德的签名呢？然而堂吉诃德说出了一连串无可辩驳的理由让桑丘信服：杜尔西内娅不认得堂吉诃德的笔迹；她甚至不知道堂吉诃德是谁；除了知道自己是杜尔西内娅外，其他概不知道。况且她压根就不识字。堂吉诃德似乎完全意识到这一点，也完全掌控着所有的“幻想”，而他自己则被看作这些“幻想”的天真受害者。

艾玛可不像堂吉诃德那样喜欢这些悖论。不过当一部讴歌大自然和乡村生活欢乐的抒情作品落到她的手中时，她善于将这种田园式乡村与犁田耕作的现实及羊群的咩咩声进行比较。因此，她会很快转向其他的阅读。换句话说，她没有把文学当作生活。她确实积极地需要一种生活和一种文学，即能够融合为唯一现实的生活与文学。定义其人物的东西，就是拒绝分离两种享受：财富和物质愉悦的物质享受，还有文学、艺术和崇高理想的精神享受。福楼拜

---

① 桑丘·潘沙（Sancho Panza），塞万提斯所著小说《堂吉诃德》中主人公堂吉诃德的侍从。——译注

② 杜尔西内娅，农家姑娘，堂吉诃德的“意中人”。——译注

用两个特征描述了艾玛的态度，既说她多愁善感，又说她有积极精神，非常留心从任何事物中获取个人利益。尽管外表如此，两个特征之间其实并没有矛盾。多愁善感的性格要求文学和艺术的理想快乐成为具体的快乐。他或她希望在理想的快乐中找到不止一个知识沉思的对象：一种实际兴奋的源泉。

艾玛的虚构特征就这样回应着她那个时代的大型知识强迫症，即兴奋（*excitation*）这个词所总结的强迫症。这个词过去曾经位于新型诗歌的积极表达的核心，这是奉献给最为卑贱的人的激动的诗歌。这个词出现在华兹华斯1802年为他的《抒情歌谣集》所做的序言中。但是在1850至1860年间的法国，它所指的完全是另外一回事，不是得到平等分享的诗歌美德。它为那个命定的痛苦命名，透过这种痛苦，那些有思想的人看到个体甚至整个社会被吞噬。这种诊断对我们而言已经通过某些象征性作品载入史册，最具代表性的就是泰纳的作品。然而人们也能四处听到这样的话：社会已经成为各种思想和欲望、渴求和失落的永无休止的喧嚣。过去，当君主制、贵族阶级和宗教共同构建社会实体的时候，存在着一种清晰而稳定的等级关系，将每个组织和每个人安放在适合他们的位置上。这个秩序为他们确保了牢固的领地和限定的视野，这两种财富是所有其他财富的条件，尤其是对那些小人物而言。不幸的是这个秩序首先被法国大革命摧毁，然后是工业主义，最后

是新型媒介——任何时代都有其媒介，而这个时代的媒介则由各种报刊、廉价书本和石印品组成，它们将所有文字、所有图像、所有梦想和所有希望置于任何人的支配中。结果是现代社会仅仅是自由和平等的个人的混合体，他们全部被拉进一个永不停歇的旋涡中，去寻找一种兴奋，这种兴奋对每个人而言，仅仅是一种既无目标也不会暂停的动乱的内化，它折磨着整个社会实体。

这个兴奋的社会，他们给它取了另一个名字：他们称它为民主。这种称呼的逻辑值得考察。民主，他们首先在其特有的形式下面对它，这是民众对民众的管理，是所有人的管理也是没有人的管理，其中每个人既是管理者也是被管理者，这种思想在1848年春天动员起一大群人。这个民主曾经遭受到沉重的打击和镇压。然而这仅仅是对民主宣战的一个部分。在街头对它进行镇压是不够的。还应该消除它的政治意义，将它变成一种社会学现象，一种盲目的社会力量。就这样，一种新的民主幽灵前来代替了那个古老的幽灵。有思想的人说，政治的民主曾经学习过它自身的无能。然而现在，就在拿破仑三世和他那些特别法令的权力下，却出现更加激进的新型民主的起义，无论是军队还是警察都不能将它摧毁。这是众多欲望和希望的起义，它们从现代社会的所有毛孔中涌现出来，这是无数自由的社会原子的起义，它们贪婪地享受着所有成为享乐客体的事物：这当然是金钱，以及金钱能够买到的一切，但还有

更糟糕的东西，金钱买不到的东西，即激情、理想、价值，还有艺术和文学带来的快乐。对有思想的人来说，这就是最可怕的疾病。假如那些小人物仅仅希望自己富裕起来，事情也许不会太严重。这些人以拥有积极精神而著称。然而他们开始以奇怪的方式去理解这种“积极性”本身。他们希望享受所有人可以享受的东西，包括理想的快乐。然而他们还想将这些理想的快乐转变成具体的快乐，转变成积极的物质快乐。

对福楼拜的读者而言，艾玛·包法利便是这种“民主的”渴望的可怕化身。事实上，这也正是作者所刻画的她的特点：艾玛既渴望理想的浪漫，又渴望身体的快乐。她花费许多时间去协调感官的兴奋和精神的兴奋。当她抗拒莱昂的爱情时，她却认为有权得到一种补偿。于是她为自己购置了一件家具。然而这并不是任意一件家具：这是一个哥特式的跪凳。对于有思想的人而言，这恰恰是一切与一切相互等值的标志，即那个可怕的民主等值：无论是谁，直至深入大众，深入家庭的女性殿堂，他都能用任何一种欲望去换取另一种愿望。阿尔芒·德·蓬马丹这样总结了他的诊断：“《包法利夫人》，这是不满足的民主中感官和想象的病态发作。”[①]

这无疑就是要处死她的恰当理由。但是我们并不要求

① 阿尔芒·德·蓬马丹，《埃德蒙·阿布和古斯塔夫·福楼拜先生……》，载《周六新漫谈》，同前，第315页。

有思想的人对艾玛做出评判。我们只要求他们去评判她的创造者。唯一对处死艾玛感兴趣的人，正是她的创造者。在那些正派人对作家提起诉讼之前，已经就有作家对其人物提起诉讼。在令他们惊恐的社会伤害旁边，就有艾玛对文学所造成的伤害，即作家让她造成的伤害，作家在其人物中体现的伤害。这个诉讼远比对作家的诉讼要复杂得多。因为不仅仅是人物创造者在小说里扮演着法官和刽子手的双重角色，而且这位法官兼刽子手在很大程度上也是犯人的同谋。那么艾玛针对文学犯了什么错误呢？这错误就是一种双重混淆：她想把文学等同于生活，为此她要让任何兴奋源与其他任意兴奋源泉等值。然而确定她性格的那些特征，还有人们所说的“民主的”性情，也是确定创造者诗学的那些特征，更广义地讲，那些特征确定了文学的诗学，把它当作写作艺术的新型制度。事实上文学就是这个东西：它就是扰乱艺术世界和平凡生活世界之间区别的写作艺术，使任何题材和其他题材完全等值。在正统文学（belles-lettres）的时代，这些领域泾渭分明——至少对有品位的人来说是这样：当时有诗歌题材或散文题材，显贵人物或平凡人物，还有高雅表达或普通表达。两个领域之间的界限可以归结为亚里士多德式对立，即诗歌与故事之间的对立。诗歌要与各种情节打交道，处理相互连接的行为组合，而故事则仅仅与生活有关，在生活中，各种事件相继发生，没有理由，也没有组织的必要。这种行动高于

生活的诗歌优越性，它正好回应了那种将人类划分为两个等级的做法：曾经有一小部分人在行动，把自己献给对宏伟计划和伟大目标的追寻，结果是要面对命运的打击和反击，这是这种事业的内在的打击；曾经还有一大批人——尤其是妇女——他们的活动被封闭在生活圈中，被束缚在维持生活和繁衍生息的手段圈中。当文学在福楼拜的鼓动下宣称既不存在美的主题也不存在丑的主题时，它所进行的不仅仅是扩大了可表现领域，而且还对行动和生活之间的对立重新提出质疑。这种稳定持久的对立既是诗歌的对立，也是社会的对立。

在诗学事物领域和平凡事物领域之间没有分界。这个新的原则并不是某个作家的信念。它是构成这般文学的原则，构成了文学特有的尊严。这不仅仅意味着从今以后，由于社会演变的天命，艺术要接受庶民阶层的人物和情感。这也是被等同于一视同仁的艺术的纯粹性本身。不再有高贵或低俗的主体，这就意味着：艺术的纯粹性就是不要把任何东西都归功于它的主体。艺术的纯粹性就是这样，即任何东西都不能分离属于艺术的东西和属于平凡生活的东西。同一位作家能够被看作现实主义的典范，或被看作为艺术而艺术的旗手，这可不是空穴来风。现在正是出于同样的必要性，**艺术**（Art）得以存在，呈现为单数和首字母大写的形式，而且没有任何边界将艺术和不是艺术的东西分开。正因为如此，捍卫传统的人便理所当然地指责作者

与人物的同谋关系。作者所宣称的所有主体之间的等价性，还有主体在风格差别上的可支配性，正好对应于这种差别在所有客体之间建立的等价性，而这些客体可能会引发所追求的兴奋。贪图所有享乐的人物的兴奋，还有小心谨慎的作者的镇定，即不对其任何人物的事实和行为做出任何评价，二者形成同一枚硬币的两个面；它们是同一种疾病的两种形式，这种疾病的名称就是民主。

这就是对作者和人物做出的判决。作者本人针对这种同谋关系则有自己不同的看法。当他赋予自己一种可能性，即赋予任何低贱事物艺术的特征时，就不能忽视这枚奖牌的反面：对他而言有价值的东西对艾玛而言也有同样的价值。文学的平等确实独立于任何民主的政治。但是它与感性的重新分割紧密相连，这种分割消除了两种人类之间的差别，两类生灵之间的差别，一类人注定要从事伟大的行动，拥有细腻的情感，另一类人注定要过实际和积极的生活。边界和差异的混淆，为文学的艺术创造新型权力的混淆，也为任何人的生活确定了崭新生活的可能性。在这些奉献给任何到来者的崭新可能性中，尤其存在一种以自身方式将艺术与生活融合在一起的可能性。福楼拜能够利用一位农家姑娘的生活去从事他的艺术，同样，农家姑娘本人也可以将她的生活转变为艺术，并将作家的创造转变为生活方式。这种可能性会提出两种问题。当然，首先存在一种“社会的”混乱，它萦绕着当代人：人民子弟的“非

阶级化”（déclassement），那些受文学“虚荣”控制的平民姑娘和小伙将摆脱自身的状况。巴尔扎克将《乡村教士》用于表现一位废铁商家庭出身的姑娘的不幸命运，她深信书本的启示并且崇拜理想。作者首先关注的就是揭露社会的祸患，这种祸患来自任何人都有的可能性，即成为这样一个人，可以参与所有的享受，尤其是参与享受理想。这也许就是作者没有将女主人公处死的原因。反过来，他又将她塑造成一桩罪行的同谋，将环境和命运混合而成的象征罪行变成文学。

福楼拜处于这些担忧之外。他唯一关注的是艺术。这种关注涉及一个结节，即将艺术的平等和感性的新型分割连接起来，这种分割使精神的快乐能被任何人享受。这便是第二个问题，它所涉及的不再是社会秩序，而是艺术本身：如果说艺术的未来取决于艺术和非艺术生活之间那一视同仁的新形式，如果说这种一视同仁对任何人来说都是可支配的，那么还剩下什么去建立艺术的特殊性呢？建立艺术区别的新型程式也意味着它会落入生活的无区别，这种生活处处混合于艺术，正如艺术处处混合于生活一样。要避免这种后果，就必须拆开这两种平等，分离两种对待艺术与非艺术无区别性的不同方式。应该存在一种对待无区别的适当方式和不适当方式。那么正是这种不适当方式才是作者应该让其人物体现的方式。他应该将人物塑造成他的反面，塑造成反艺术家。对待无区别性的适当方式即

艺术的方式就在于将无区别性放到单独一本书中，放到作为书本的书本中。不适当方式即人物的方式则在于将无区别性置于现实生活中。这样，人物的道路将离开艺术家的道路。而艾玛的“积极”精神就在于此：她将艺术看作一种积极的东西。对她而言，艺术意味着某种生活方式，这种生活方式必须渗透到所有的存在形式中。这就是实证主义和感伤主义之间的等值原则，就是确定反艺术道路的等值关系。为了掌握这种差别得以建立的方式，让我们阅读一小段作品，它向我们描述了年轻艾玛的感受，即她在修道院参加弥撒时的感受：

> 她就这样生活着，从来没有离开过课堂的温暖氛围，她在这些面色苍白、拿着饰有铜质十字架的念珠的女子中，轻轻地昏昏欲睡，沉浸在一种神秘的倦怠中，这种倦怠的氛围是由祭台的香气、圣水缸的清新气味，还有大蜡烛的光芒散发出来的。她不注意倾听弥撒，而是望着她书上的那些被蓝色天空环绕着的虔诚的小花饰，她喜欢感到苦恼的虔诚信徒，喜欢被利箭穿透的圣心，或是摔倒在十字架下面艰难前进的可怜的耶稣。①

① 福楼拜，《包法利夫人》，雅克·内夫斯（Jacques Neefs）介绍并加注，“袖珍书丛书”，1999 年出版，第 98 页。

正是在这里，人物的道路与作家的道路开始分离。然而不应当在差别上弄错。福楼拜显然并不责备艾玛在圣事期间分神，因为对他而言，香气的神秘倦怠感，大蜡烛的光芒，还有围绕小花饰的蓝天组成了弥撒的真实内容。作为作家，他确实做了这里要让他那些人物去做的事情：他将事件——宗教仪式——分解成各种感受和情感的简单表演。他让自己陶醉在句子的三节韵中，正如艾玛陶醉于祭台上神秘的倦怠氛围一样。更有甚之，他处理的是艾玛的生活与不幸的整个故事，正如艾玛对待弥撒那样：把这一切当作感受和形象的纯粹享受。因此艾玛的错误并不是任由自己走向神秘主义。相反她并不忠于神秘主义。艾玛实际上背叛了“神秘主义”，就从那一刻起，那一刻她想赋予感受和神秘形象一种具体外形，让其体现在真实的物品和人物中。这就是她致命的罪恶：她想把那些神秘倦怠的元素变成自己生活的网格和她住房的装饰。文学对她而言首先要讲述一桩需要书写的美好事情。而她放在自己生活中的艺术，则包括窗帘、烛台托盘、手表饰物、壁炉上的一对蓝色花瓶，或是一个象牙针线匣，里面还有一个镀金的银质顶针箍。

这就是艾玛的过错，与艺术对抗的错误。我们可以给它一个名称：日常生活的美学化。这种表述当时也许还不存在，但是这种担忧确实已经存在，而福楼拜在写给路易丝·科莱（Louise Colet）的信中清晰地表达了这种担忧：

> 一个世纪前，有多少朴实的人曾经美好地生活在没有美术的环境中，如今他们却需要小小的雕像，一小段音乐，还有小小的文学。(你只要想想，石印技术真不该让这种不端意图得到可怕的传播！——至于人类的形式，民众又能从中提取怎样的概念。)[1]

福楼拜的批评对象，正是阿多诺[2]在对艳俗作品（kitsch）的批评中所总结的对象。应当把握好赌注的尺度：艳俗作品并不是过时的艺术。诚然，进入可怜人生活的艺术，总体上来说就是美学家们所摒弃的艺术。然而这是个更为深刻的问题：艳俗作品，它是内置于任何人生活中的艺术，已经成为其日常生活的装饰和家具的组成部分。从这个角度看，《包法利夫人》是反艳俗作品的第一个宣言。小说的进程是不断区别化的契机：人物在小说中不停地朝着与艺术家相反的方向行动。事实上，福楼拜在这种展示中做得甚至有点过头，在回顾艾玛的文学担忧时，他让艾玛从欧仁・苏[3]那里学习对如何描写室内陈设。还有比阅读欧仁・苏的长河小说更为简单的手段，以便时时知道室

---

① 给路易丝・科莱的信，1854年1月29日，引自《通信录》第2卷，伽利玛出版社，"七星文库"，1980年版，第518页。

② 阿多诺（Theodor Adorno，1903—1969），德国哲学家、音乐学家，法兰克福学派代表人物之一。——译注

③ 欧仁・苏（Eugène Sue，1804—1857），法国长篇连载小说的倡导者。作品有《巴黎的秘密》（*Les Mystères de Paris*）等。——译注

内装饰方面的时尚。但是福楼拜需要将他笔下人物的“唯美主义”等同于文学与室内装饰之间的简单混淆。当他亲自向路易丝·科莱坦白时就更显出这种需要，说文学是对其不可实现的梦想的补偿，他需要：

> ……蜂鸟羽毛的长沙发，天鹅皮的地毯，乌木的扶手椅，玳瑁的地板，实心金质的枝形大烛台，或是镶嵌在祖母绿中的灯。①

这就是问题的实质：将艺术放到现实生活中的企图应当被突出在唯一的人物身上，也应当以蹩脚或冒牌艺术家的形象被处死。艾玛的罪行就是对抗文学的罪行，就是滥用了艺术与生活之间的等价关系。文学必须将她处死，以保持艺术不受它自己那不吉祥复体的影响，这就是让生活变成美学。事件并不具有社会性，正如我们有时候所理解的那样：它并不是要保护艺术免受庸俗者的损害。相反，它越来越倾向于保护艺术免受那些考究的人的影响。艾玛的考究或许还很原始。然而三十年后，它在于斯曼②的德泽桑特中找到了完全不同的体现，这位美学家渴望生活在最精美的艺术作品中间，生活在散发着奇异芬芳或布满奇

---

① 给路易丝·科莱的信，同前，第 517—518 页。

② 于斯曼（Huysmans，1848—1907），法国作家和艺术评论家。德泽桑特（Des Esseintes）为其代表作《逆天》（*À rebours*）的主人公。——译注

花异草的马拉美的诗句中。在《逆天》后三十年，普鲁斯特要指责的正是那些生活在上流社会中的人，他控告那些唯美主义者，说他们要求艺术去蛊惑自己的生活，赋予他们的爱情韵律，或者装饰他们的居室。他将发明各种各样的判决去惩罚唯美主义者对抗文学和艺术的罪行：他让斯万和那个痴傻的半上流社会的女人结婚，斯万喜欢这个女人，只是因为她与波提切利[①]的某个形象相似；他将会把圣卢送向死亡的战场，换来的是他的新史诗的梦想，他还绑上夏吕斯，那个把艺术作品当作荣耀回忆的人，就在“纯物质的悬崖”上，在絮比安妓院中。

福楼拜正是这场对抗“唯美主义”的艺术战争的先驱。为了赢得这场战争，艺术家对其人物进行惩罚还远远不够。他还必须展示实现其仿冒事物的正确方式，即不区别艺术和生活。作家要将这种不区别性封闭于唯一的作品中。然而这究竟意味着什么？事实上，人们知道福楼拜的原则：如果主体毫无区别，那么只有风格能形成艺术的差别。但是如果风格仅仅是指句子优美的艺术，以清除对平庸情境和低俗人物的描写，那么就没有任何东西能区分艺术家的方式和人物的方式。风格能将高雅句子调整到平淡无奇的故事上，就像艾玛将她那些烛台托盘调整到蜡烛上或将她的小饰物调整到手表上一样。因此风格的工作应该指意反

① 波提切利（Botticelli，1445—1510），意大利文艺复兴时期画家。作品有《维纳斯的诞生》《春》等。——译注

面之物。它应该清除烛台托盘和手表饰物。正是在这一点上，它成为一种“考察事物的绝对方式”。这种方式的本质，艾玛应该能够体会到，就在她体验到弥撒的那种“神秘倦怠感”的时候。享受这种“神秘倦怠感”的快乐，就是体验感觉的纯粹和谐，就是脱离任何的故事、任何的功能、任何个人的情感和赋予事物的任何属性。考察事物的绝对方式，就是人们用以观察事物的方式、感受事物的方式，这时人们就不再是个人的主体，不再追求个人的目标。因此这些事物就摆脱了所有的关联，正是这些关联将事物变成了我们有用的或想要的客体。它们就这样展开在一种纯粹感受的感觉中枢中，并且脱离了普通经历的感觉中枢。

有一个人应该能够向年轻的艾玛解释这个道理。不幸的是，他是我们有幸在修女中遇见的最后一个人。事实上他就是魔鬼。在写《包法利夫人》之前，福楼拜已经写了《圣安东尼的诱惑》的第一个版本。而这个魔鬼是隐士的诱惑者，他显得比修道院里那些年长修女更为通晓事务，也更为慷慨。他向那圣人解释了那种“神秘倦怠感”的原理，就在他赐给圣人的穿越空间的旅行中。他已经让他发现了生活所指的意义，即在我们的感觉摆脱了个体的羁绊时生活向我们奉献的东西。多亏了魔鬼，圣人才能够发现那些无人称的和前个人的生活形式类似于什么：

……一些没有活力的存在物，类似于动物的毫无

生气的事物，植物性存在，做梦的雕像，思考的风景。[1]

在这个无人称的世界里，精神失去了其身份，它分裂成一大堆思想的原子，它们会和一些本身已经爆炸成为飞舞粒子的事物结合在一起。魔鬼向圣人提醒说，他大概已经很多次感受到这种内部与外部相聚合的经验：

> 通常，在谈到任何一件事物时，如一滴水、一个贝壳或是一根发丝，你就会停下来一动不动，你的瞳孔固定不变，全心开放。
>
> 随着你向它倚靠过去，你所凝视的客体似乎要与你重叠，而各种关系就此建立；你们相互紧紧拥靠，你们通过无数的微妙黏合点相互接触。[2]

这些微妙的黏合点、这些贝壳、这些发丝或这些水滴，人们可以在它们上面加上几缕阳光、几口气流、被风扬起的沙粒或灰尘，正是它们形成了《包法利夫人》的感性结构。它们是小说的真实事件。确实，每当某个事物降临时，尤其是一场爱情的诞生时，它们就构成事件的真实内容。

---

① 古斯塔夫·福楼拜，《圣安东尼的诱惑》(*La Tentation de saint Antoine*)，1849年版，巴黎，科纳尔 (Conard) 出版社，1924年，第418页。

② 同上，第417页。

“空气从门下吹过，扬起一丝灰尘落向石地板。”[1] 艾玛和夏尔之间形成的亲密的程度就这样得到标示。在农展会那天，如果说艾玛把自己的手交到罗多夫手中，这并不出于其修辞的效果，而是出于某些感性成分的组合：在这位自炫其美的男子的瞳孔周围闪烁着细小的金色光芒，香子兰散发出芬芳，远处的驿车扬起缕缕尘土。[2] 而对莱昂萌生爱情时，那又是诸如头发、昆虫、太阳光和水滴的事情：

> 高高细长的野草就在那儿，顺着水流的推动而弯曲，就像一缕缕绿色的头发，在清澈的水流中松散地铺开。偶尔在灯心草的梢头或是在睡莲的叶子上面，一只腿脚纤细的昆虫正在爬行或者小憩。一缕阳光穿过水波上的蓝色水珠，既相互接替又相击而碎。[3]

该来的事情终究要来：阳光下小波浪上的蓝色水珠或被风扬起的缕缕灰尘。这正是人物感受到的东西，也是引发他们福祉的东西：感觉的纯粹水流。很久以后，普鲁斯特的叙述者也以这种术语总结了这个信息，说这种感觉就像是挑战，它挑战那些经历这种感受的人：“如果你拥有力

① 古斯塔夫·福楼拜，《包法利夫人》，同前，第 81 页。
② 同上，第 246 页。
③ 同上，第 180 页。

量，请顺便抓住我，设法解决我向你建议的幸福谜团。”[1]然而福楼拜的主人公并没有冒险去猜谜。因为他们甚至看不到封闭在缕缕灰尘或水波水珠中的是怎样的幸福。他们需要一种真实的故事来替代这些微观事件。他们希望那些旋涡、光芒和小波浪能够成为真实的财产，它们属于欲望和占有的客体，是人们能够爱上而反过来又能爱上你的那些人的特征。他们并不混淆艺术和生活。他们混淆的是一种艺术与另一种艺术，还有一种生活与另一种生活。

他们将一种艺术当作另一种艺术：他们事实上停留在古老的行为诗学上，古老诗学的人物追求宏伟目标，其中的情感是由人物的品质激发的，其高贵的激情与大众的感情互相对立。他们并不处于新诗学的时代，不处于生活的平等诗学时代。然而他们还会把一种生活当作另一种生活。他们还自认为生活在一个主语和谓语、事物和属性的世界中，有指定目标和选择手段的意志。他们认为事物和个体都具有其真实的属性，希望拥有这些事物和个体。简言之，他们没有听到魔鬼的教诲：生活没有理性。正是一种微粒间永不停歇的混合在不停地形成和破坏着新的配置。很久以后，有位名叫吉尔·德勒兹的哲学家，他将这种配置称作个体性（heccéités），并且这样定义它们：

---

① 普鲁斯特，《追忆似水年华》，第三卷，伽利玛出版社，“七星文库”，1957 年，第 867 页。

一个季节，一个冬天，一个夏天，一个小时，一个日子，它们都拥有完美的个性，什么也不缺，尽管这种个性不会和一件事物或一个主题的个性相混淆。这就是个体性，意思是说一切都是运动和静止的关系，即分子或微粒、影响和被影响能力之间的关系。①

正是这些运动和静止的纯粹关系处于《包法利夫人》的中心。正是这些关系向我们展示了什么是生活，就像艺术竭力抓住生活的现实那样：一股纯粹个体性的无人称潮流。文学讲述事实，把事实提供给我们去感受，将这些个体性从个体化和客观化的链条中解放出来。这就是实现文学和生活同一性的适当方式。这对福楼拜而言恰恰是文学应该做的事情，总之也是他所做的事情。他在处理每件感性事件时都将自己的方式对立于其女主人公的方式。艾玛不停地将个体性转变为人物和事件的品质。她就这样不断将它们重新置于渴望和波折的旋涡中。福楼拜则继续做着相反的事情：他从个人渴望和挫折的喧嚣中抽取无人称个体性的纯粹幸福。在其欲望和幻灭的叙事中，他开挖出那些“小小的缺口”，通过这些缺口，“人们可以察觉到危险”。② 透过他那不幸的声音，福楼拜让我们听到了无人称

---

① 吉尔·德勒兹和费利克斯·瓜塔利，《千高原》，子夜出版社（Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Minuit)，1980 年，第 318 页。

② 福楼拜，给路易丝·科莱的信，1853 年 8 月 26 日，收录在《通信录》中，第二卷，同前，第 417 页。

的救助音乐。随着句子的推进，他将文学的差别记载为识别文学和生活的两种方式之间的差别。针对所有个体享受所有享乐的平等权利，他树立起通行于前个人个体性层面上的绝对平等。这并不是一个个人哲学的问题。这是作为写作艺术新形式的文学的任务本身，而不仅仅是标示出让艺术和非艺术等值的两种方式之间的差别。整个差别都在于人们处理微观事件的方式，这些事件编织成一张无人称的织物，"个人的"经验在那里书写着特有的剧本。我们可以把这些剧本连接到某个欲望主体的形象中——这就是人物的方式。我们也可以反过来从剧本出发编织无人称感性生活的织物——这就是艺术家的方式。

福楼拜一声不吭地创造了差别。他满足于将句子的非人称气息与叙述的虚构内容对立起来。他能这样做，是因为作为作者，他已经让自己从叙述中退出。半个世纪后，普鲁斯特以更为激进的方式处理这个问题。通过将叙述者等同于故事的主人公，他也将虚构情节等同于文学情节。而且他可以将整个事件归纳到唯一感知事件的阐释中：岸边移动的一个彩色斑点。事实上，主人公在巴尔贝克海滩上所看到的景象，恰恰就是五六个年轻姑娘组成的斑点，或者更确切地说既像又不像姑娘：这是由不同独立肢体、浅淡的椭圆形、绿色或黑色眼睛组成的一个集体存在物——或者更确切地说是一些白色云母小薄片、戴在粉红色面颊上的马球帽、一辆自行车、高尔夫俱乐部、许多髋

骨的摇摆、随机抓取的两三个句子。其中就有这句令人生厌的话："过他自己的生活"……不过有两种处理运动着的感觉情结的方法。首先有叙述者充当故事人物时所选择的方式：他会将运动着的斑点的晃动轮廓转变成一些个人形象，从中选取爱情客体的唯一形象，即阿尔贝蒂娜。叙述者让自己被欲望带走，这个欲望就是拥有所有的世界，即在阿尔贝蒂娜眼睛前小云母薄片上闪烁的世界，还有她所穿越的所有世界，所有那些她可以摆脱他而且事实上她将摆脱他的世界。而且也存在一条他本该选择的道路，即他的复体作者所选择的道路，作者恰恰会从反面来行事：他会让那个斑点的"流动的、集体的和移动的美"更加流畅，更有运动感，更有集体性。他让年轻姑娘变得更加不可接近，更加非人化，把她们抛向大型变形轮，在变形轮上，她们将穿越所有的自然王国，穿越所有的艺术形式，轮流成为沙滩上执行神秘检阅的一群海鸥、一簇石珊瑚、一颗明亮彗星、戈佐利[1]的东方三博士拥簇的阿拉伯国王、希腊海岸边阳光下的雕像，最后还有宾夕法尼亚峭壁上的一束玫瑰。

……在玫瑰之间占据着整个海洋的行程，一艘轮

[1] 戈佐利（Benozzo Gozzoli，1421—1497），意大利文艺复兴时的著名画家。代表作有壁画《三博士来朝》，绘于佛罗伦萨美第奇-里卡迪宫的小礼拜堂。——译注

> 船掠过洋面，在那条蓝色的水平线条上缓缓滑动，这根线条从一根花茎通向另一根花茎，以至一只慵懒的蝴蝶久久停留在花冠底部，轮船船体早已超过了花冠，那只蝴蝶为了飞起来也确信能在轮船之前到达，期待只需一小片蓝天就能将轮船的船首和轮船驶向的花朵的第一片花瓣分开。[1]

这个片段的结尾处提供了一种双重教诲。它向艾玛指出，如果我们是作家，我们能够将那些带有虔诚形象的天蓝色边饰做成什么。然而要成为作家，就必须在两个故事之间做出选择：要么是与阿尔贝蒂娜的爱情故事，要么是一艘轮船和一只蝴蝶在两朵玫瑰花冠之间短跑竞赛的故事。必须做出选择，但是人物呢，他总是做出不恰当的选择。否则他就不再是一个虚构人物，而是一位文学创造者。不过普鲁斯特要比福楼拜更加慷慨一些，或者更加辩证一些。人物由于其错误选择所遭受的痛苦可以减轻为一种获利。如果他失去了阿尔贝蒂娜，他可以最终理解在岸边观察一个移动斑点的适当方式。他也可以理解文学和生活的真正同一性：文学是唯一真正的生活，是真正体验过的生活，对文学而言变得清晰可见的生活。然而为此他必须失去阿尔贝蒂娜，他必须失去这个作为个体的她，这个鲜活生灵，

---

① 普鲁斯特，《追忆似水年华》，第一卷，伽利玛出版社，“七星文库”，1954 年，第 798 页。

她想要“过自己的生活”的，也就是说要过那种人们当作真实生活的虚假生活。爱情的对象必须死亡，要真正地死亡，以便让对生活的幻想或对个体性的幻想得以摧毁。叙述者确实有点“勉强”，他不能接受后果的严酷。他当然也明白，他的错误导致他承受的那些痛苦最终会使他受益。他必须通过这场疾病去争得作家的健康，而作家则知道，生活的崇高真理就在文学中。然而怎样解释这种向爱情对象所要求的无偿牺牲？又如何解释必须死掉很多人才能成就一位掌握真理的作家的这种状况？

> 所有这些向我揭露真相的生灵，所有这些不再存在的生灵，在我看来似乎经历了一种只给我带来益处的生活，他们好像就是为我而死。[①]

如果说这些谋杀能够得到证明，那是因为这不仅仅涉及作家的唯一私人利益，也不仅仅是在艺术和普通生活之间划出一条边界。它涉及真理，因此也就涉及健康。真正经历过的生活，《重现的时光》所赞美的生活，并不是唯美主义者的德泽桑特式理想生活。这是与其深刻真理相一致的生活，已经找到其特有健康的生活。因为在福楼拜的时代和普鲁斯特的时代之间，文学的问题越来越成为健康的

① 普鲁斯特，《追忆似水年华》，同前，第三卷，第 902 页。

事务。远在那些折磨于斯曼时代作家的疾病和衰退的故事之外，文学的问题与那些威胁生活的力量问题相关联。问题在于要知道，文学是否就是这些力量的同谋，或者相反，它是与这些力量抗争的医学。这样的文学伴随着诗学的颠覆而诞生，用生活的阐释代替行为的逻辑。生活这个词在更大程度上，根本不是事物的经验过程，而是主宰个人和集体的威力，因此它是自身的对象。如果说它能自诩为真正的生活，那是因为它有能力医治那些威胁生活的疾病。

那么这些威力是什么呢？其中有一种威力长期以来已经得到认定。这就是文字的威力。文字是一些无形体的存在，它们具有将存在从其自然目的中拽拉出来的能力。正是这样，那些忙于应付生存烦恼、为生计奔波并复制生活的普通人，通过诸如“自由”“平等”之类的字眼让自己得到慰藉，因此也希望能在管理事务上说上话，但这些事务又不在他们的权限之内。也正是这样，那些注定要从事家务并照料家庭的年轻姑娘，会冒着道德和生命的危险投入对某些文字的隐藏意义的追寻，诸如“快乐”“激情”和“陶醉”。这里存在着一种古老的事务，它触及家庭和社会的良好秩序，并且仅仅由面对“民主激流”的新式焦虑所复苏。然而还存在一种新的危险，即思考的人们在 19 世纪期间一直更为担心的危险。生活受到一个阴险敌人的威胁，他就盘踞在生活的深处，与生活的威力本身混为一体：生活受到意志的威胁。这就是那位老练的古董商在《驴皮记》

中所提供的教诲，他给主人公提供了那张充满魔力的致命驴皮：

> 人被本能完成的两种行为折磨得筋疲力尽，它们会竭尽其存在的源泉。两个动词表达了这两种死亡原因所具有的一切形式：**想要**和**能够**［……］。想要燃烧着我们，**能够**摧毁着我们，然而**知道**却让我们那虚弱的组织处于一种永久的平静状态。[①]

不仅仅是移离文字的能力在转移或多或少的狂热头脑。狂热从今以后似乎要和生活本身共享实体。正是通过其盲目的推动，生活抓住了所有文字和所有形象，以便不断建造欲望的客体：需消费的财富，要达到的目标，待征服的人们。

文学伴随着这种诊断而崛起。它充当起对生活的阐释，即充当生活的知识。然而这个知识在某种意义上又是受诊断疾病的同谋。《驴皮记》声称是“现代科学对人类生活所做的最终的生理学判决”[②]。然而批评家们理所当然地控告这位医生，指责他让自己充当这种疾病的史诗颂扬者。一代人之后，年轻的左拉直截了当地宣称，他的品味让他喜

① 巴尔扎克，《驴皮记》，德萨西（S. de Sacy）编辑和注释的版本，伽利玛出版社，1974 年，第 62 页。

② 费利克斯·达万（Félix Fr. Davin），1834 年版前言，同前，第 413 页（在这个签名下，本文有可能是巴尔扎克本人所写）。

欢上这种社会团体的疾病，即龚古尔兄弟在那个堕落的平民女孩热米尼·拉赛尔多身上所体现的疾病。[1] 德泽森特的唯美主义自行确定为一种加剧“梅毒”侵蚀现代社会的方式。纯文学的派别，正如福楼拜或普鲁斯特所体现的派别，就是要拆开疾病和医学的可疑关联，重新定义它们，以便清晰地将疾病与医学、不适当解释与适当解释相互分开。

疾病的原因应当被引向一个简单的原则，这个原则就是对感受的不恰当解释，对灰尘团、水滴或移动色斑的不恰当解释。痛苦的原则，就是将它们凝固成欲望和爱情的客体——因而成为痛苦的原因。这种文学所特有的诊断在各种类型的医生的喧嚣中，确定了文学的特殊性，而这些医生正在关注现代个体和社会所遭受的严重疾病。这种严重的疾病，人们称它为民主，人们称它为兴奋，然而人们也越来越愿意给它一个学术的名称，称它为“歇斯底里症”。“歇斯底里症”是一个临床医学术语，它在19世纪后半叶经历了意义的根本变化，当时被看作女性器质性疾病的东西，已经变成一种两性共有的心理疾病。然而这种意义移位的历史并不属于医学科学的唯一历史。在精神分析学理论将之确定为特殊心理紊乱的名称之前，这一词语和

---

① “我的品位可以说已经堕落；我喜欢那些佐料十足的文学杂烩，喜欢那些颓废的作品，其中一种病态的敏感替代了古典文学那丰满的健康。我属于我的时代。”《我的仇恨》，《巴尔扎克全集》，第一卷，同前，第755页。

概念已经在科学与文学、科学与见解、文学与见解之间长期游历。它们从中获得一种主导性用途：指明一种身体遭受疾病折磨的方式，这种疾病没有器质性原因，而是由过度思考引起的。就这个名义而言，“歇斯底里症”已经成为这种“兴奋”的代名词，它被揭示为过度可支配性的产物，“现代生活”特有的文字、图像和思想的过度可支配性。学者们努力给这个游历术语提供一种精确的临床医学意义。然而文学也被当作一门临床科学被人思考和实践。艾玛的小说家和阿尔贝蒂娜的小说家共同提出的东西，就是针对歇斯底里症的专门诊断和治疗，这种症状已经成为他们同时代作家最大的忧虑。他们将这种疾病引向唯一的一种错误，即以需要拥有的主体和客体的身份去固化各种感受那游移和无人称的结构。于是治疗就有可能被等同为重新发现真正的生活——一种经过考验的生活，前提是让这些事物的稳固品质炸成碎片，恢复它们受无人称潮流鞭打的粒子身份。这便是文学能够提出的健康——这种健康的表达从某种意义上说非常接近某种痛苦的表达，这种痛苦会自行确定为歇斯底里症的反面，即精神分裂症。福楼拜提出的文学疗法，还有普鲁斯特上升为理论并且付诸实践的文学疗法，它们给医生作家提供了一种地位，我们可以将它称作躯体健康的精神分裂症患者的地位。这位身体健康的精神分裂症患者努力拆开虚构人物所操作的病理连接，即出现在海滩上的事物、个体性的思想和爱情幻想之间的连

接。他可以让运动和流动的斑点自由地滑动在那天蓝色的线条上，在上面变成一群海鸥、一群希腊雕像或宾夕法尼亚的一束玫瑰。这就是真实的生活，归还给感觉的纯粹多样的生活。

这里当然是一种备受控制的精神分裂症。精神分裂症作家也是一位出色的家庭医生。他懂得如何将那些解开的元素重新链接起来。他明白隐喻化的各种法则，他说这些法则与自然法则一样遵循同样的合理性。他也没有忘记古老的诗学——还有医学——亚里士多德式诗学，它通过波折和辨认的游戏将无知转变为知识。利用这样的知识行囊，作家表明了他治愈歇斯底里患者的能力，甚至付出让一些患者死去的代价，以便拯救其他的患者。这也意味着作家需要他的歇斯底里复体，这是为了他自己的精神分裂症的健康，这也是文学本身的健康。让我们确切领会这些事物：作家需要歇斯底里患者，不像医生需要患者那样简单。他需要歇斯底里患者的虚构及其治疗方式，从而将“文学精神分裂症”和真正的精神分裂症区分开来。作家使无人称而前个人的生活的旋涡和波浪获得自由。但是他并不让旋涡和波浪将自己和自己分开。歇斯底里患者的虚构允许他在真的精神分裂症和其他精神分裂症之间保持一个界限。

这是另一部小说想让我们理解的意思，该小说用于考察文学和精神分裂症之间的关系，它就是《海浪》（*Les*

Vagues)。大家熟悉小说的结构：弗吉尼亚·伍尔夫[1]在小说中将叙述者的统一性分裂成六个人物，就像是六个感知中心，六种处理感觉的方式。然而有一点很快显示出来，即在这六个形象之间，所谓平等不过是表面上的平等。有两个人物事实上要比其他人更有分量。他们占据着两个对称的位置，就像是位于那根连接六个人物的链条的两端。一个人物是伯纳德，他不能不把某种身份赋予各种事情、不同物品和各色人物，也从来不能让一种感觉、一个时刻或一个字词不与他人联系起来。另一个人物罗达则完全相反，她没有能力确定任何身份，即使是她自己面孔的身份亦然，她也从来不能将一个时刻与下一个时刻联系起来。从某种意义上说，这两个人物重新玩弄着连接作家与人物的相反的对称关系。然而游戏的分布已经发生变化。因为罗达努力要做的事情——还有定义其疾病的东西——恰恰是精神分裂症作家所建议的东西，即充当治疗他所描述的疾病的方法：与“个人存在的非理智”决裂，向越来越广泛的理解领域扩展，最终有能力拥抱整个世界。她梦想

> ……我们能够吹出一个气泡，大到太阳都能在那

---

① 弗吉尼亚·伍尔夫（Virginia Woolf，1882—1941），原名阿德琳·弗吉尼亚·史蒂芬（Adeline Virginia Stephen），英国小说家和文学批评家。作品有《远航》《夜与日》《雅各的房间》《达洛卫夫人》《到灯塔去》《奥兰多》《海浪》《岁月》《幕间》等。伍尔夫被看作现代主义潮流的先锋，也是女性主义的先驱之一，她尝试意识流的写作方法，注意描写人们心底的潜意识。——译注

里升起和落下，梦想我们可以在这里捕获正午的蓝色和午夜的黑色，通过逃离这里和现在而偏离方向。[1]

她试图做的事情，恰恰就是魔鬼授意圣安东尼做的：打破个人主观性的障碍，赞同前个人生活的个体性。她感受到的东西恰恰是福楼拜在其人物周围展开的那同一种氛围，而这些人物却不能感受到它的存在。因此从某种意义上说，罗达已经治愈了这个疾病，正是这个疾病阻止艾玛或普鲁斯特的叙述者去选择生活的真正乐趣。

然而弗吉尼亚·伍尔夫不能再扮演身体健康的精神分裂症患者的角色。她非常清楚精神分裂症意味着什么。她知道自由联想的美好梦想涵盖着什么，即那些彩色斑点、灰尘团和水滴的自由联想是什么：这些都是分离的现实。她没有受普鲁斯特文字游戏的欺骗，这种文字游戏通过写书的感觉将印象铭刻在我们身上。她明白印象不会书写任何东西。她满足于打击和伤害别人。她也处死他人。罗达的确死了，就像艾玛那样，就像阿尔贝蒂娜那样。然而罗达死于一种非常独特的方式：她既没有通奸也没有负债，既没有服毒也没有从马背上跌落。罗达仅仅死于一个句子，一个当然是由伯纳德说出的特别短的句子，就在最后一个片段中，伯纳德成为唯一的叙述者，他吸纳了所有其他人

---

① 弗吉尼亚·伍尔夫，《海浪》，法文版，尤瑟纳尔（M. Yourcenar）译，普隆出版社，1957 年，第 221 页（修订译本）。

的言语："珀西瓦尔死了，罗达也死了。"[①] 他一带而过地向我们说了这句话，没有解释。对于珀西瓦尔，我们已经知道：他就像阿尔贝蒂娜那样从马背上跌落而死。说到底，他就从来没有过属于自己的存在，他从来就只是作家的歇斯底里幻想。但是对罗达而言，这又是另一回事。这是第一次也是最后一次作者向我们谈论她的死亡。而且我们将不知道有关这个主体的任何情况。她只是晕厥了。然而伴随着对她苦难生活的叙述，作为身体健康的精神分裂症患者的作者，其形象也随之消失。因为罗达在整个叙述过程中向我们显示为这样一个形象，她拥有患精神分裂症的作家的眼光，还有患精神分裂症的作家的感官。但是她也显示为这样一个形象，她就因这个形象而再也不能写作。这就是为什么在这里既不可能有叙述，也不可能有她死亡的教诲。她仅仅死在伯纳德说的那句话里：健康的人，过分健康的人，有责任代替患有精神分裂症的叙述者来书写历史。这就是作家应该得出的结论，如果他想要认真对待这件精神分裂症的事情。这也意味着人物的死亡还可以挽救叙述者，但再也不能拯救作者。

---

① 伍尔夫，《海浪》，同前，第 286 页。

在战场上

——托尔斯泰、文学、历史

伴随着《战争与和平》的战争叙事可以总结为一个象征场景：一位皇帝、一位将军或一位军官从某高地上观察战场。在四处升起的硝烟中央，他竭力辨认着部队布阵和战斗序列，即他凭借（法国人的）天赋或（德国人的）战争科学通过言语或图纸描绘的部署。见鬼！他以为在左边的敌人居然在右边，这倒不是什么诡计，而是因为敌人自己也搞错了敌手的位置。瞧，敌人突然冒了出来。指挥官、军营副官和通信员来回穿梭，以便恢复战事的正常秩序。然而他们的忙碌无济于事。战争的命运并不取决于他们。命运完全掌握在他们自以为指挥着的那些人手中。取决于一位热血士兵喊叫着“乌拉！”疯狂地冲向敌人，或一个胆小鬼发出溃退的信号，盖过机枪的声音喊着“我们完蛋了，小伙子们！”。众人的运动将导致胜利或是失败。不依照命令和几乎漫不经心地发起进攻的人，他那未经思考的行动

往往显得比所有井然有序的策略更有效。在奥斯特罗夫尼亚战场上，尼古拉·罗斯托夫就这样脱颖而出。黎明时分，他在两排桦树之间行进着，一边想着他的栗色马，一边想着副官的漂亮妻子。恰在这时，他的注意力被枪弹齐射的欢快音乐“哒哒哒哒”惊醒；然后他隐约发现一个斑点，在橘黄色军服的枪骑兵中有法国的蓝色龙骑兵，他们骑着灰色的战马。他不等命令就冲向那些龙骑兵，其激动情绪不亚于他在自家领地里捕猎狼群，他一下俘虏了那位法国军官，这个奇功让他获得了圣乔治十字勋章。

正是在这里，伟大战略家扮演着他真正的角色。如果说他善于通过其态度表明这种感觉，即他所看到的意外到来的一切都是他所预见的，那么他就有可能激发军人那非理智的冲动，而胜利就取决于这一点。尽管作为预见的知识毫无用处，将领们的学识倒还是难能可贵。这种学识充当着一种拟像，它能产生这种冲动，改变和平的本能，改变保守的非理智本能，这种本能将让大众按照自然的无意识生活去生活，将其转变为战争的本能。正因为他自发地遵循这个集体无意识的法则，库图佐夫[①]这位真正的战略家才能够允许自己在军事会议上睡觉，在进攻计划的提交会上打哈欠。正如人们在后一个世纪所说的那样，他知道群众是真正的英雄，而且正因为他们缺乏英雄主义才成为

① 库图佐夫（Koutouzov，1745—1813），俄国元帅，1812年击败拿破仑。——译注

真正的英雄。撤退并且把莫斯科丢给征服者，库图佐夫将决定未来的胜利：一个农民组成的俄罗斯的胜利，微小行动的胜利，日复一日进行的细小目标的胜利，而这些目标的惯性不仅将战胜侵略者，而且将打破那位伟人的神话。

这便是那个惯用片段所带来的教训。这个令美学家失望的教训，托尔斯泰认为有必要将其系统化，成为每场战役叙述的介绍性章节和由十二个章节组成的后记：战争，一直维系着伟人决定性行动的神话的战争，它向精明的观察者揭示出完全相反的情况。伟人并不创造历史。拿破仑并没有想发动俄罗斯战役。他至多是一次又一次地想做出一些小小的决定，然而这些决定最终却相互推动，最终把法国军队引到了莫斯科。俄罗斯人更没有选择在拿破仑面前退却。在每次战役中，预见和计划都显得脆弱无效，总被那些微不足道的行动和反应的无限交织所打败。在每次战役中，显示出的情况都是这样，那些预见和指挥的人除了预见和指挥之外，没有做任何事情，他们的行动只是为行动而行动，在战场上产生的作用也不过是歪打正着。事实上只有群众在行动，他们这么做，恰恰是因为他们不受战争结果和策略等幻想决定论的干扰。人们称为历史法则的东西，它来自许多相互交织而异质的行为之间的关系，这是人类的算计不能左右的关系。

面对这些论点而唉声叹气的美学家，他们在这一点上犯了错。这种“历史的哲学”并非他们想象的那样，是一

个唐突地嫁接在虚构情节和文学艺术上的异体。文学将伟人的历史和普通群众的历史对立起来，谈论的就是哲学本身。小说对抗史学家的观点实际上就是文学的固有观点。史学家千篇一律，每当战役结束，他们就重写战争。他们的文献如下：描述虚拟战争的战略家的计划，即存在于他们头脑中从来没有发生的战争；还有军官的报告，说穿了就是重新转述战争中的真实事件，采用战略术语去补充官方的虚构。从这时起就见怪不怪了，历史无限地复制出伟人的神话，说是伟人在创造历史。史学家的文献——在将来——就是这些伟人的故事，而这些故事——在过去——只是负责展示这种情况的人的故事，展示所有事情都在他们对事件的虚幻掌控下发生。这种历史科学完全是权力的传声筒。

文学，它却有其他的文献。托尔斯泰说，文学就是无数的叙事、信件和见证，是亲身经历者的见证，在这个点或那个点上，他们经历了那些微观事件之一，其无意的交织构成了我们称为“战争”的事件。文学有它的时间，也有它的空间：参战者的时间是定位的现时，他们确实参加了某次进攻，盲目地撤退或前进。文学有其事实：匿名者的事实，他们成千上万联合的行动构成了事件的真相。面对史学家的科学所接替的战略家的总体虚构，文学以其事实与之对立，而这一事实由那些证人所知道和忽略的事物构成，由个人有意识的行动和将个人联系起来的无意识法

则编织而成。

伟人的历史和大众的历史之间的这种对立，当然会向我们提出另一种论战。伟人及其事件的历史由政府书记官写就，而大众的历史则从默默无闻者行动的见证出发去书写。正是这样，马克·布洛克和吕西安·费弗尔[1]将大众的新的科学历史，即依照统计学和地理学而建立的物质生活中漫长周期的科学历史，与“编年史的”古老历史对立起来，这一古老历史即君主、条约和战役的历史，从官方档案和外交报告出发写成的历史。我们可以说，在托尔斯泰那里，文学在其虚构中预示着即将到来的科学真理。然而这样说未免过于简单化。因为文学论战向我们展示的正是一场前线翻转的真正战役。置身于真理话语中的正是这样的文学，它将众多匿名者不起眼的行动所形成的历史，与权力的虚构及其历史文献式的解译对立起来。雨果或巴尔扎克，还有其他作家，就已经竭力用他们的历史对抗关于事件的史学式历史。他们的历史就是人们经历的社会风俗的历史，是社会的黑暗深处的历史。史学科学的革命，它首先就发生在文学之中。它就是使文学得以存在的革命。

其原因在于，在这些伟人和紧密相连事件的故事中，文学恰恰认识到了自己的过去：将体裁的尊严与人物的伟大相关联的表现等级。这是行动一致且情节紧凑的文学，

---

① 马克·布洛克（Marc Bloch，1886—1944）和吕西安·费弗尔（Lucien Febvre，1878—1956）皆为法国历史学家、年鉴学派的创始人。——译注

人物推动着情节并且一直到达他们意志的顶点。历史文献的科学仍然处在美丽文字的时代，而文学呢，它已经进入另一个时代，那里关于尊严的区别已经不再流行。无论哪个人的生活都能和大人物的生活相提并论，甚至比大人物的生活更加有趣，因为它揭示了伟大的无名生活的秘密。当托尔斯泰重写梯也尔（Thiers）的《执政府及帝国的历史》（*Histoire du Consulat et de l'Empire*）中的一个场景时，他所展现的正是这场文学革命。史学家兴致勃勃地描述拿破仑和一位哥萨克骑兵之间的亲密谈话，这位骑兵后来十分惊讶地得知，刚才那位平易近人地和他说话的人竟然是法国皇帝。而在托尔斯泰笔下，这位哥萨克骑兵拉弗罗什卡一眼就认出了他的对话者，并且饶有兴致地让他玩弄君王“平易近人”的把戏。

然而将文学的新故事与伟大的古老虚构对立起来的不仅仅是人物之间等级关系的消除。更进一步的还有关于人物和行为的一种观念颠覆。这就是安排就绪的行动的模式本身，这种行动被安排为通向失败的目标。高兴或痛苦的喊叫所激发的成功或失败，或是对齐射枪声、硝烟气味或一个色斑点的反应，在“伟大历史”的蓝图上都有重要的价值，正如“外省风俗”的作者在描写农村集市中所展示的价值一样。在集市上，官方代表和诱惑者要达到其目的，只能借助于不情愿之事的被动性：夏天午后的那种昏沉，吹来的一股风，远处公共马车轮子扬起的灰尘等。从今以

后，将军和国家领导人做出的决定也是这样。司汤达和雨果曾经将战场的边缘地带——法布里斯莫名其妙地骑马行进之地，德纳第抢夺死人财物之地——与决定行动的中心对立起来。然而司汤达对伟大战略家的钦佩之情丝毫未减，雨果对非凡的命运欣赏有加。相反在托尔斯泰笔下，周边已经侵入中心。进入拿破仑这个人物的，那是意志的英雄本身，既拥有雄心壮志又拥有强大手段的人。不仅伟大的壮举被分解为无数偶然的细小行动，而且行动和被动性达到某个非区分点。请看身着便装的皮埃尔怎么观察博罗季诺[①]战场：

> 轰隆！突然出现一个致密闪烁着的火球，呈紫色、灰色和乳白色。嘣！爆炸声就在开炮后一秒钟。
>
> 轰隆！轰隆！两股浓烟相互碰撞，相互融合。嘣！嘣！开炮声证实了所见场景。[②]

有人或许会说，这里所呈现的是旁观者和美学家的看法，他们将战争变作燃放的烟花。但是这种对射击声的关注，对爆炸闪光和火药味的关注，即平民通过它将战争看作表演的关注，它同样会激发蜂拥的人群涌向尼古拉·罗

① 博罗季诺（Borodino），俄罗斯村庄，1812年莫斯科河战役（又称博罗季诺战役）在此打响。——译注

② 列夫·托尔斯泰，《战争与和平》，伽利玛出版社，“七星文库”，1945年，第1029页。

斯托夫的射击，或者他的兄弟小佩蒂亚的射击。而在库图佐夫这个形象中所体现的恰恰是行动与不行动的平衡，他是反战略的战略家，是蔑视作战计划而得胜的战略家，他让偶然和大众去做自己的事务，肯定了引导历史的真正威力。通过一种缓慢而无情的行为，在前景中，在“行动与决定的人们”那雄心壮志的废墟上，呈现出一种奇特联盟的威力：凝视者（库图佐夫，瞌睡与凝视的将军；皮埃尔，平民暇想家）和小人物（皮埃尔在监狱里的狱友，或是在幸运营接待这位独特游客的那些士兵）的联盟。

小说人物的私生活，与集体的战争命运经历着同样的法则。安德烈公爵的宏伟计划，或者库拉金家族的微小阴谋，就像佩蒂亚·罗斯托夫那幼稚的战争激情，或像拿破仑的伟大梦想，都成了徒劳之举。正是皮埃尔这个不行动者，他将迎娶活泼的娜塔莎为妻，这位迷途知返的贤妻良母，皮埃尔与她一起分享积极而平和的生活，分享正直的军人耕作者尼古拉·罗斯托夫和虔诚而默默无闻的玛丽公爵小姐的生活。这位拿破仑式伟人，他不仅在狡猾的哥萨克骑兵拉弗罗什卡那里找到了解毒剂，更在民众人物普拉东·卡拉塔耶夫那里找到了解药，后者完全沉迷于大量的手工细活，还有许多他自己编造的唱了又忘的歌曲。

> 他的每一句话，他的每一个动作，都是这种无意识活动的外部表现，都是他的生活。而他的生活，他

所感觉到的生活，似乎都失去好个体生活的意义。这种生活重新具有另一种意义，即他不断感觉到的整体生活的一个部分。[1]

托尔斯泰在这里塑造的不仅仅是一个“俄罗斯人民”的象征形象。这也是某种文学的理想，它已经改变了自己故事的意义以及塑造人物的方式，使之契合集体无意识生活的深层节奏。

然而历史的道德总是有某种模糊性。因为皮埃尔继续往来于罗斯托夫兄弟的乡村领地和充满渺小计策与宏伟梦想的首都之间。于是这部作品就有两个结论。在用说教式后记的十二个章节对读者进行语言冲击之前，在揭示伟人的虚荣与相互交织的渺小事业的胜利之前，小说作者已经将结束语留给了其中一位儿童，而人们并不知道儿童嘴里所说的是真话还是梦话，这位儿童就是小尼古拉，具有伟大思想的人即安德烈·博尔孔斯基的儿子。小尼古拉曾经听皮埃尔说过，面对拿破仑皇帝周围那些信徒和骗子组成的联盟，有必要创立一个由好人组成的团结会。他立即以《普鲁塔克[2]》的方式解译这件事情，这是一位满身古气的法国家庭教师教他读的书：

① 列夫·托尔斯泰，《战争与和平》，同前，第1270页。

② 普鲁塔克（Plutarque，约50—约125），希腊历史学家、伦理学家。——译注

> 米修伊斯·斯卡沃拉烫伤了自己的手。那么在我的生活中，我为什么不能做同样的事？我明白他们想让我受教育。那我就接受教育。但是总有一天教育会结束，那时我就会行动。我只向上帝请求一件事，那就是在普鲁塔克那样的伟人身上所发生的事，也能够发生在我的身上，我将会像他们那样行动。[①]

托尔斯泰在其展示中打开了一个缺口，让读者把尼古拉想象成十二月党人的年轻军官，起来反抗贵族阶级的政权。或许文学就是以这种悬念为代价。如果说博学的历史受到文学的教诲，致力于创造那些体现集体法则的个人形象，那么文学就应当经历某种差距，即存在于集体惯性的伟大理性和个人行为之间的差距。个人将执意为自己和集体构想一个更为美好的世界。

然而，无论是普鲁塔克的丰功伟绩的历史，还是人民大众和平均统计的历史，都不能让我们预见未来。因此亚斯那亚·博利亚那[②]的智者也无法想象，世界大战时期苏维埃政权将会给它的历史强加新的结局。1943 年，普罗科菲耶夫[③]被迫为《战争与和平》这部大型爱国歌剧撰写剧

---

① 列夫·托尔斯泰，《战争与和平》，同前，第 1556 页。

② 亚斯那亚·博利亚那（Iasnaia Poliana，俄语为 Ясная Поляна），托尔斯泰的庄园。——译注

③ 普罗科菲耶夫（Prokofiev，1891—1953），苏联作曲家、钢琴演奏家。——译注

本，在这个剧本中，故事不再结束在罗斯托夫兄弟的庄园内，而是在伟大的俄罗斯人民胜利的公共舞台上，由一位英勇的领袖率领的集体英雄。而那声著名的“乌拉!”的力量，在面对敌人时，让托尔斯泰在心里否定掉战略的宏大抱负，最终向战略家本人致敬：库图佐夫元帅，在他的伟大形象后面，出现的是人民大众那小圣父的身影。在历史科学和大众名义下行使的政权，必然以各种威力的联合而生存，而文学则致力于拆解这一联合。

闯入者

——马拉美的政治

> 在那之前，语言一直是诗人和读者之间的中介；现在它是一根沉默的柱子，孤独地在一座隐蔽的花园中绽放着。倘若读者爬上墙头，假如他看到喷泉的水柱，看到花朵和裸体女子，他必须首先感觉到，这一切都不属于他，并不会为他而汇聚一起。[①]

读者会在上述几行文字中辨认出某种马拉美的景象，还有萨特构思的景象，将马拉美描绘成为艺术而艺术时期的文人：布尔乔亚的子孙，他的反抗使艺术变得神圣，以对抗其商业用途，并使这种神圣化成为建立幽灵式贵族的手段，使贵族成为不可交流的范畴的卫士。文学崇拜将文学变成摧毁鲜活言语的事业，摧毁承担意指、见证和参与

---

① 让-保尔·萨特，《马拉美——冷静及其阴暗面》，伽利玛出版社，1986年，第62页。

作用的言语。在这个言语的位置上，纯艺术家将建立一个沉默和石化的世界。

于是萨特便将马拉美的诗歌划归对空间和言语进行清晰分割的范畴。他的原则非常简单：他构建了一种空间划分形式，与马拉美对言语状态的划分基本类同。在为勒内·吉尔[①]的《论语言契约》所写的“前言”中马拉美做了如下划分：一方面是言语的天然状态，即大众看作用于日常交际目的的一种“便利而又具有代表性的货币”；另一方面是语言的本质状态。如果说原始状态是大众化的货币，那么将语言的本质状态等同于遍布宝石、为精英们的默默钟爱而预留的秘密花园，那是最为简单的事情了。不过这种类同却是先天不足。因为本质言语对马拉美而言并不是精英们的预留语言。它是思想的语言。对他而言，要发明的并不是一种与所有人的语言相分离的罕见语言，而是创造一种在其中可以表达事物出现的语言。也不在于从语言中减去诗人与读者之间的中介功能，其简单理由就是：语言，就其严格意义而言，从来就没有过这样的功能。语言从来就不是一种交际手段。它一直意指着上帝的言语或神灵的言语，而非人们使用的言语，它是控制和掩盖的言语，在这种语言中，“我们生活和行动”。诗人想要从语言中重

① 勒内·吉尔（René Ghil，1862—1925），法国“科学派”诗人。著有《灵魂与血的传说》（*Légende d'âmes et de sang*）、《论科学诗歌》（*De la poésie scientifique*）、《论语言契约》（*Traité de verbe*）等。——译注

新利用的就是其两个基本特点：语言是进行创造的言语活动，而不是简单进行命名的言语活动，它能够自成实体，而不仅仅去指定实体或模仿实体的相像。如果说诗人想要重新利用这些特点，那并不是为了构建一个“幽灵式贵族”，后者并不需要卸掉如此沉重的遗产，而是为了给语言群体创造一个崭新的居住地。

因为马拉美所坚持的这种“纯粹”语言并不像现代主义的拉丁语《圣经》所希望的那样，是一种“不及物的”或“自在目的”（autotélique）的语言。相反，它是这样一种语言，其本身已经聚集了群体的威力，而按照奥古斯特·施莱格尔[①]的说法，它是一首“整个人类的诗歌”。因此马拉美的探索并不参照世纪末的任何幻灭。这种探索以自己的方式继续着19世纪那种重大的忧患：人类将重新考虑那些在宗教中被神圣化的东西。勒内·吉尔的那本《论语言契约》，马拉美欣然为其作序，并且不惜对作者进行悄悄的攻击，这绝不是一部美学家的作品，即为颓废精英们创造秘密花园的作品。这是一位诗人的作品，这位诗人声称崇尚物理学和社会学。在亥姆霍兹[②]的听觉理论中，勒内·吉尔发现了——或者认为发现了——语言乐器的观念，它会影响不同元音的音质和色彩。通过这种乐器，他能听

① 奥古斯特·施莱格尔（August Schlegel，1767—1845），德国作家、浪漫主义理论家。——译注

② 亥姆霍兹（Helmholtz，1821—1894），德国生理学家、物理学家。——译注

到科学的诗歌在谱写，以便服务于人类和人道主义宗教的“进化论”愿景。马拉美本人并不相信这门科学。不过，在将“前言”中的措辞重新用到《诗句的危机》（*Crise de vers*）之时，他也就为诗歌的“语言”问题确定了基调。

震惊 19 世纪 80 年代末的“诗歌危机”，在诗歌“圣殿”里，相当于一个世纪前爆发在“公共广场”上的那场革命。诗歌的危机——即诗歌的时间节拍的危机——与思想的危机相互关联，它具有两个方面。它首先涉及诗歌的“思想”。问题在于要知道，当我们将表现式虚构辞掉后，是什么东西在组织诗歌，是什么在确定虚构的某种新模式。然而虚构不仅仅是诗歌的思想。它是思想性的存在模式本身，这个模式应当将人类“任何的绚丽篇章”对立于往昔的宗教“阴影”。于是，思想的危机便与社会的危机联系了起来：问题在于——这也是该世纪的重大忧患——要重新确定，在简单的交换关系之外，是什么构成了人类的群体。

对语言本质状态的非货币式探索，并不回应对某种精英术语的忧虑，而是回应一种共同体的象征经济的要求，这个共同体与流通的政治经济相互分离。马拉美将诗人的“了断”本身与这种义务联系起来。这种“失去理智的写作行为”，人们把它与当选者那绝望而又勇敢的孤独联系起来，它实际上有一个公开的结局：“一切都在借助模糊回忆

进行再创造，以便证实人们恰恰处在人们所应当在的地方。”[1] 这种“确认”，它本身也具有双重意义。从第一意义上来说，它应该用一种新型的证据去代替表现性诗学的标准，代替那些证明其合法的说话读者。作品应当通过它固有的成就去证明它该居其位，位于语言的非人称的伟大诗篇中。然而这个“内部的”证明立刻会遇到另一种忧虑。语言的诗歌，其本身就是人类的诗歌。通过证明其在语言的共同诗歌中的地位，诗歌行为也证明了任何人类动物在人类神圣居住地的地位。

于是，诗人的非理智行为遇到了写作的政治问题，即言语分割的问题，这是某类共同体的建构模式。证明说话的生灵恰好处在“他所应当在的地方”，这在马拉美时代正是最受关注的政治问题。时值庆祝法国大革命一百周年，法兰西共和国正在潜心关闭那个共和与共和分离的世纪，在各种机构的唯一游戏之外，还建立了一个能够取代古老宗教的人类秩序。法兰西共和国知道，对其儿女的教育并不是一件简单的分配有用知识的事务。它是对政治动物的教育，要把他们看作文学的动物，与其“自然”使命相分离的动物，因为他们闯入了书写言语的天地。在马拉美时代，共和国学校的教育家们挥之不去的担忧便是这一点：

---

① 斯特芳·马拉美，《维利耶·德·利尔-阿达姆》(*Villiers de l'Isle-Adam*)，载《作品全集》(以下缩写为 *OC*)，伽利玛出版社，“七星文库”，1945年，第481页。

对书写的学习不得将劳动者的身体与其使命相互分离。正是这个顽念迫使人们将学习字母和句子与劳动群体的那些原始象征形象紧密地联系在一起：犁头、播种、收获和面包——马拉美后来称之为“刚刚萌发的花束”。也正是这种顽念支配人们偏执般关注面对书写纸页时身体的姿势，令他们偏爱“直体”书写，而轻视书法家和会计的“英国式”斜体书写。这后一种书写要比前一种更为快捷，更为高效。然而共和国教育家们对这种书写提出了一个决定性的反对证据：倾斜的书写会让身体变歪。人们怎么回应都是白搭，其实只需将纸张稍稍倾斜，就能让写字的手重新处于身体的轴线上。身体的笔直或歪曲，并不是小学生姿势的经验问题，它确定着身体在共同体中的两种象征分配。书写就是这种非理智的物理动作，它安排着意义，将意义转变为做事方式和生存方式，并且写出一个共同体的数码。书写确定着公共空间的维度和方向，也确定着劳动范畴和思想范畴之间的关系，确定着经济交换范畴和共同强盛范畴之间的关系。因此只有直体的书写才能够保证大众团体确实能够“处在他们所应当在的地方”。

当然，马拉美的视角并不是共和国学校教育家们的视角。但它的确是柏拉图意义上理想国的视角，是建立在对空间、流动和维度进行合理分配基础上的共同体的视角。柏拉图将几何对立于算数，将可理解范畴的关系对立于感性外表的熟练运用，将功能的纵向分配对立于民主的横向

性。而马拉美针对商品交换和文字交换的横向经济秩序，确立了另一种经济的纵向秩序，一种象征经济，它将共同强盛的象征符号投射在“某种被禁止的突发式提升”①之上。他所看到的正是这种共同体荣耀符号的耀眼发射，而且先于百年庆典的礼花，还得到那些无政府主义炮弹的爆炸闪光的召唤。②也许这些炮弹有伤及行人的错误——责怪交通的横向秩序也是错误——但是它们所发射的闪光却标志着对公共财富的燃放烟花的要求，这些行人有拥有公共财富的权利，这种为共同强盛而举行的庆典，应该给这个权利盖上神圣的印章，而交换和政府的简单契约秩序却拒绝提供这个印章。思想可以从自身中抽取耀眼光芒，而那些献身于耀眼光芒的人的退出，将回应这种光芒所证明的“社会危机”。

因此，诗人的空间和民众的空间之间的关系，远比萨特笔下的马拉美景象所表明的要复杂得多。此外，马拉美是第一个取笑那些布满花草的封闭空间的人，这些空间想要向民众指明诗歌的保留花园和精英的住所。他以此指明杜雅尔丹③的错误，即在温室中开辟戏剧的空地，并且邀请那些稀有激情的雅士来这里体会他的《安托尼亚的传说》

① 《音乐和字母》(*La Musique et les Lettres*)，见《作品全集》，第647页。
② 同上，第652页。
③ 杜雅尔丹（Edward Dujardin，1861—1949），法国作家、诗人和剧作家。其小说《月桂树被砍了》(*Les Lauriers sont coupés*) 被看作意识流小说的开山之作。——译注

(*Légende d'Antonia*)。[1] 在这般展现在马路看客眼前的这些"人造精英"的大事记中，马拉美看到了诗歌特殊性那最糟糕的漫画。然而更有甚者，他将这些人造栏杆对立于诗人和民众的两次样板性相遇，并且通过两个剧本将其搬上舞台：《冲突》（*Conflit*）和《对抗》（*Confrontation*）。前一个剧本被马拉美列入他的《轶事或诗歌》（*Anecdotes ou Poèmes*），他说的这些"微不足道的小事"，出于对欣赏作品的公众的尊敬，他已将其写入了纪念册，然而事实上，这些小事是诗歌行为的典范展现，是其将轶事材料转变成诗歌的能力的展现：随意的相遇或偶然的表演。后一个剧本则属于《白色杂志》（*Revue blanche*）中的那些"重大社会新闻"，它们系统地阐述了马拉美的诗学和政治。然而这个剧本却是唯一采用叙事形式的文本。不过，这两个相距若干年写成的寓言，被构建成完全对称的文本，每个寓言都是一次闯入事件的叙事。唯一不同的是在这两个叙事中，闯入者变换了位置和身份。在《冲突》中，闯入是那些大喊大叫的工人的行为，发生在中午的食堂或是假日晚上，以他们的密集人群挤进诗人和诗人正在从中寻找思想韵律的风景之间，挤进梦想者和他的落日或是正在升起的星星之间。在《对抗》中则相反，闯入者倒是清晨在田野里漫步的诗人，他高明地发现那位挖土工数个时辰前已经钻进

---

① 参见《戏台与书页》（*Planches et feuillets*），选自《作品全集》，第 325 页。

了他在挖掘的那个地洞，而且在拿着镐头的男人的目光中读出了这个问题："你，你来这里干什么?"闯入者变换了身份，但是每次都显示出他确实就在自己的位置上。工人的"害虫人摊"（jochée du fléau）——显然是一群因礼拜天祭酒而醉翻在地的工人——显示它就在自己的位置上，与诗人对于其选景的联系一样，即使像人们将看到的那样，要以位移为代价亦然。打扰挖土工的诗人则有其使命，他要给工人提供另一个位置，而不再是这个地洞的位置。人们每天隐居在这里，只是为了挣得晚上的睡眠，还有第二天的面包。

为了理解这种对称性，让我们从《冲突》的最后片段说起。该片段展现了一个明显的悖论。事实上，正是在闯人活动似乎被抵消之时，它才呈现其思想对象的整个彻底性。诗人夏天重返他那独自休养的地方，难过地看到铁路工人食堂所占据的大楼底层。他不得不忍受交谈的嘈杂声和这些人的愤怒，他想保护自己的私人花园不受他们的侵犯。在这个礼拜天的晚上，这些醉鬼的叫嚷声通常会撕破夜晚的寂静，然而这一次，酒精将他们灌倒在地，呼呼大睡。于是诗人终于能够"自由地欣赏和畅想"。他大概能够将不同类型和充满和谐的内心戏剧"支撑"在大自然那伟大正剧的各种面貌之上：总结一天的最后时分的透明性，沉沦中的落日的金黄，冉冉升起的星座的金色尘埃。他最终似乎可以自由自在悠悠哉进行这种"占卜"，能够在外界

景色中识别出这种“神秘”：精神所固有的崇高，类比于落日的余晖和降临的夜幕中。然而这两出戏剧之间的对抗，却被打倒在地的躯体的景象抹掉了：紧闭的双眼再也看不到那特有的壮丽景色，那夕阳在一排排乔木林间所隐喻的美景。诗人不得不脱离常规“跨过”这些害虫人摊。那乱成一团杳无声息的人堆，即害虫堆在令人目眩的地平线上剪出的团状物，也能或必须和地平线一起形成一个面貌体系，一种类比，一种诗歌的“神秘”：一个景色，遐想者同样需要这个景色去“支撑”他的“贞洁”，以便推测这个景色。同样，他也应该从这些醉倒在地的人身上去“理解神秘”，而这个神秘将给他规定一个评判的“义务”。[1]

在某种意义上，诗人在这里所采用的“占卜”类似于他在其他境况中进行的占卜。正是这样，在一场表演中，当一只驯化的狗熊伸出爪子搭到小丑的肩上时，表演被打断，诗人从这个场景看到整个系列的类比关系：动物就人类制造幻想的能力向小丑提出的无声问题；观众群与表演之间关系的寓意，而演出又因舞台的威望而更为壮观；还有戏剧作为其场所的精神状态的象征；最后是那个大熊星座闪闪发光的痕迹，其光辉紧随西下的夕阳，象征着人类夜晚那特有的资源，尤其是写作的白纸黑字，它是星辰字

① 《对抗》，选自《作品全集》，第 359 页。

母表的反向复制品。[1] 在芭蕾舞表演中也是这样，诗人在文盲的芭蕾舞女的双脚边摆放上“（他）自发诗歌的鲜花”，以便让她能够用那默默无声的舞步谱写诗人的梦想。[2] 在每一个舞步中，诗人都能看到精神所固有的类比的崇高性。因此，他可以将舞女的无声写作转变成诗歌的金色花束，从而用其自身荣耀的反光去照亮整个群体，就像“任何事物的展示和我们的呆滞目光”[3] 所确定的那样。

然而在这里，害虫人摊似乎抗拒着诗人的能力，因为诗人汇集了“所有分散的矿藏”并使之神圣化。那些入睡的劳动者不再写作任何东西——即使是无声的、无意识的和天书般的符号亦然。在其十足的动物性无意识中，那只狗熊还亲身参与书写的作品，该作品证明，戏剧观众和舞台上的小丑确实“处在他们所应当在的地方”。然而那些睡倒在地的工人，他们似乎让自己的身体变成集体荣耀任何象征化的障碍。因此诗人的义务并不仅仅在于“理解”神秘，而在于建构这种神秘。他甚至应该将其象征化，因为神秘似乎在抗拒任何象征化，诗人必须敲开躯体那含糊不清的团状物，以便让象征符号的两面变得可以阅读。这个象征符号，它将是从一次睡眠到另一次睡眠之间的差距。

---

① 参见《一场被中断的演出》（*Un spectacle interrompu*），选自《作品全集》，第 276—278 页。

② 参见《芭蕾舞》（*Ballets*），选自《作品全集》，第 307 页。

③ 《戏剧草图》（*Crayonné au théâtre*），收录在《作品全集》，第 296 页。

工人们已经劳作了整整一个星期，挖了许多洞，搬运了许多泥土，以便重复生产他们的生活。然而这般挣得的星期天，他们既没有将其贡献给生活，也没有贡献给维持生命的休息。它被献给了酗酒“自杀”。不过，这种“短暂的自杀”在这个忙于挖掘洞穴的生活周期中，却打开了另一个洞口，一个象征的洞口，一个再生产的经济秩序的裂口。在这个意义上，工人们正在模仿诗人的事业，他们“以某种高级性的名义”[①] 从事占卜的事业，更准确地说是创造性动物的高级性的名义，创造性动物创造了威信和空想，远远高于注定只能自行繁衍的动物。然而他们这般开挖的差距，他们又会立刻填上，因为他们看不到他们身旁那种壮大的固有崇高，他们会将这种差距封闭于乔木林那默默无声的荣耀中。他们将这种差距变为酒醉的睡眠，去重新产生再生产的睡眠。他们将“神圣的部分”保留给自己的生存，但是“并不证明这是什么，也不证实这个节日说明什么”[②]。

因此，应该通过向诗歌“占卜”极限的某种过渡去建构这种神秘，而且他们打开这个神秘的差距就是为了立刻封闭它。神秘占卜的诗学任务——带给某个景象的“清醒”占卜——就这样等同于“判断”某项义务的政治任务，等

① 《对抗》，收录在《作品全集》，第 410 页。
② 《冲突》，收录在《作品全集》，第 359 页。

同于这个“连接人们多面行动”[1] 的义务。那个阻挡地平线的劳动者团状物所组成的诗歌神秘，就变成了这项义务的象征。为使这种神秘更为长久，应当赞扬那种逃避荣誉的东西，将一种永久的匿名状态转变为匿名者的永恒性，转变为不论何物不论何人的荣誉。这样，必须触及某样事物的最深层次，即构成对各种情境进行政治分割的事物：劳动秩序——这些钢铁一族手工业者的秩序，按照柏拉图的说法，他们除了“自己的事务”之外没有时间做其他任何事情——和进行管理的思想秩序之间的分割，这是黄金一族的那些人的思想，只有他们有时间关注共同体的事务。应当处理劳动和思想之间的分割，就像时间的分割本身所总结的那样，是白天从事劳动以便挣得晚上睡觉恢复体力的人和那些熬夜的人之间的时间分割，后者是夜间委员会的继承者，而该委员会对柏拉图而言，就是城邦的最高委员会。

如此说来，就有可能也有必要将闯入者包含在诗歌视野中，在制造礼拜天混乱的无意识的优越感和象征人类崇高的天上星座之间建立起关系。这种将闯入者纳入诗歌视野的做法，与那种将无名者纳入共同体象征秩序的做法完全吻合。而无名者，更准确地说，就是被称为“无产者”的人。诗歌问题在这里等同于政治的基本问题：“证实人们

---

① 《体裁或现代性》(*Le Genre ou des Modernes*)，收录在《作品全集》，第314页。

确实处在他们所应当在的地方”，证实做事方式、生存方式和说话方式的分割，证实构建共同体的感性的分割。这样，诗人便掌握针对《对抗》中挖土工那无声问题的答案：“你，你来这里干什么?”他同时还掌握着针对发自象牙塔和遍布无声宝石的花园的反对意见的答案。他的闯入是一个不可或缺的人物的闯入，这个人物似乎冒失地前来走访，以其漫步者的清闲去冒犯他人。

这种互补性是经济学和美学的互补性，这里所理解的并不是作为两门学科，而是作为两种共同体的空间化模式。对于经济学的横向秩序来说，就是在挖洞并且藏进洞里的那个挖土工。挖土工实际上完成了一种抽象的等价物交换。为了赚到一笔钱 X，他工作了一定数量的小时：他从 a 点挖取泥土，又把这些泥土运到 b 点。对于同一笔钱而言，他似乎投入了相同数量的小时，用于将泥土朝相反方向运送，或重新将他已经挖好的地洞填上。这样，劳动者在其洞中的“纵向”奴役，将与货币形式的劳动交换的横向平等相互关联，这种平等与语言的“货币化”处理、报纸的平展页面、代表性“普遍报道”的风格和民主投票箱上的投票口形成一个体系。散步者的闯入，它打断了交换关系和再生产性劳动的链条。这种闯入建立了另一种关于时间、劳动和工资的关系，建立起纵向事物和横向事物之间的关系，还有生与死的关系。事实上，闯入者就是那个劳动不能用货币来衡量的人。因为他既是老板又是工人，作为老

板，他不停地拒绝他所从事的作为工人的劳动。这样，他就被排斥于白昼与黑夜、日常死亡与复活的正常分割之外。这种断裂，马拉美称之为“自杀”。自杀是时间/劳动/货币之间等价关系的断裂，是连接生命繁衍和等价物交换的节点的断裂，简言之，就是人类空间的横向结构的断裂。通过拒绝其自身劳动的价值，闯入者打断了经济链条。他将那些礼拜天醉汉的“短暂自杀”极端化，自行退出交换的生命世界，以便占据一个特定的位置，即“为尝试一切而特意准备的境地”，也是骰子投掷的反经济位置，这种投掷应该产生“那个”数字。因此，这种了断并不是退缩到某座象牙塔中，而是注定要制造另一种货币，即象征货币。诗歌那仍然孤独的庆祝活动准备着共同体的盛况和荣耀：人类在其中将自己特有的辉煌投射在“某种被禁止的突发式提升”上，这种辉煌便是虚无的辉煌、免费和拟像的辉煌，是幻想动物的崇高。这种动物知道自己是什么，它知道在无声永恒的深处，对其自身处所的安置必须通过这种虚幻天职的奖赏而实现。

因此，闯入者就是那个拥有群体和平均主义崇高天职的人。这是具有双重意义的平均主义天职。首先，闯入者确认了这种权利——或这种荣耀——无论是谁的权利。他从这种漠然本质的无意识荣耀和已经死亡的宗教华丽中重新获取其威望，使之成为纯粹的人类威望。然而他是以闯入者的身份去做这件事：没有来自角色分配的合法性，就

像对金属和人种的柏拉图式分割的分配那样。他是“王室的闯入者，只需到来的那个人”，题为《荣耀》的诗歌如是说（这首诗恰恰先于《冲突》），或者是《宫廷》（*La Cour*）中所说的“当选者”（恰好紧接在《对抗》之后）。这位当选者区别于来自投票箱选举的那个人（“选举，你们宣扬的选举，选票掌握在手，与工厂的劳动等同”），他也同样区别于神灵选择的那个人。他是任何一个人：

> ……任何想当选的人。是你或是我——在他唯一的名义下，社会变革和革命得以完成，以便让其突然出现，自由而又无拘束地观察和知晓。①

然而闯入者并不是任何一位当选者。他的平均主义使命事实上在于颠覆高贵与低下的等级关系本身。因为“现代基础”恰恰就在这里：高贵与低下的等值，即当选者可以是任何人的可能性，因为任何高度都仅仅是一种投射，是威望制造者的荣耀的焰火。与劳作、散文或投票箱的货币等值相对的，与个体和群体荣耀所埋藏的等值相对的，便是投射虚幻动物的荣耀虚无的真正平等，以便通过“加冕”或“振翅一飞”的平等使群体神圣化。“某种优越性的企图，它将通过扩展而开启，压倒并且消除普通区别，平

① 《荣耀》，收录在《作品全集》，第 289 页；《宫廷》，收录在《作品全集》，第 414 页。

等的另一翼。”[①] 由此引出两个术语的等值：幻想和公正。这种**公正**，其“高高的飞翔”前来“擦拭”那“高大玻璃的建筑”。[②] 这种**公正**只能在这种建筑中——戏剧幻想的金色洞穴，公共圣殿的玻璃穹顶——进行统治，因为它无非就是“许多先天的细腻和辉煌的综合，所有那些参与无声援助的人对此却一无所知”[③]。

因此，《冲突》和《对抗》确定了一种共同体的地形学，一种空间、角色和符号体系的分配，或者可以说，确定了一种法理学（*nomologie*）：一种公共法则（nomos）的道理，在古希腊的法则中，这种道理意味着其意义的多样性；这里说的不仅仅是法则，还有建立法则的分割，还有那种旋律，共同体的歌声，法则就在其中体现。这种法理学的独特性很容易感觉到，你只需将其与类别的绝对模式，即柏拉图理想国的法理学进行比较即可。从某种意义上说，分割的形式无论是在马拉美那里还是在柏拉图那里都是一样的。一方面，有一批白天劳动的人，他们是“从事基本任务的手工业者”，除了“他们自己的事务”外，没有时间做其他的事情，他们是从事生产和繁衍生息的人，使用物质黄金和算术平等的人。另一方面，还有一批休闲和熬夜

---

① 《宫廷》，收录在《作品全集》，第 413 页。

② 《受约束的行为》（*L'action restreinte*），收录在《作品全集》，第 372 页。

③ 《理查德·瓦格纳——一个法国诗人的梦想》（*Richard Wagner. Rêverie d'un poète français*），收录在《作品全集》，第 545 页。

的人，他们是享受名副其实的平等和使用共同体公正的象征货币的人。

然而这种分割自马拉美终结的整整一个世纪以来，就一直备受那些主张工人解放的斗士的质疑。他们将时间、言语和不同金属的象征分配当作攻击目标。他们试图将这个应该恢复劳动体力的被禁的夜晚据为已有，夺取为打破交换和再生产秩序而必须付出的这个“自杀性”熬夜，以便在思想和群体的货币中占有一个份额。[1] 诗人所展现的夜晚、自杀、思想和诗歌的同一性，就曾经位于那场象征性战斗的中心，即艾蒂安·马拉美[2]诞生时“工人文学”热烈争论的中心。在工人文学的诽谤者眼中，工人诗人表现了解放梦想的自杀性终结。这些“休闲的人”不断指责工人们的向往是一种自杀，而工人们只是想在白天的劳动之后，将他们的夜晚用于写作。这项夜间的额外活动打破了工人生存的环境本身，打破了白昼和黑夜、生产和再生产的循环。打破天意决定的秩序，即能够让工人们在一天工作结束后尽情享用恢复体力的睡眠，这同时意味着摧毁了他们的存在条件和社会秩序的基础。某些徒劳地想成为作家的工人，他们的实际自杀象征着一种更加本质的自杀：工人躯体从某个时代走出来，从某种生存方式、行动方式

---

① 参见朗西埃，《无产阶级的夜晚——工人梦想的档案》（*La Nuit des prolétaires. Archives de rêve ouvrier*），法亚尔出版社，1981 年。

② 马拉美原名艾蒂安·马拉美（Étienne Mallarmé），称斯特芳·马拉美。——译注

和说话方式中脱离出来，而这些方式是再生产的人们所固有的属性。

写出《对抗》的那位诗人，表面上看他不知道关于工人“自杀”的这场争论，即将“文学”分割看作社会分割中心的争论。他似乎对这个象征性舞台一无所知，而这个舞台却是工人或无产者政治形象的构成要素。他以老方法塑造工人的形象，把工人看作在白天结束后只能睡觉的人，看作不知道要求获取象征货币的人，认为他只能全身心参与时间变成金钱的交换，正如参与白昼和黑夜的严格划分那样。但是那位昏昏欲睡的劳动者，面对熬夜诗人却“聆听发电机歌唱”，为了确定其形象，他恰恰必须从获得解放的劳动者那里窃取其形象，为己所用。诗人从获得解放的工人那里窃取位置，即闯入者的位置，这位闯入者被迫经历两种生活，白天辛苦地挣钱糊口，晚上则贡献给思想和诗歌的货币。马拉美年轻时候的那些书信，讲述了他那些“被劫的”工作日，他被迫从睡眠中挤出写诗的时间。这些书信似乎是那些无产者书信的严格复制品，他们被迫按要求工作，白天劳动后，夜间还要继续思考。诗人必须执行这种角色的替代，以保证位置和角色的分割，在白昼的人们和夜间的人们之间、在物质金钱和象征金钱之间进行分割。在这个价格上，不同任务的分割可以和言语的状况分割相对应：与工作日的物质金钱相对应的是一种散文的语言，它是一种无声的语言、货币的交换、对材料的无所谓

的运送，一种表现的诗学，等价交换的诗学，其总额为零，由此充当相像的特征；与夜晚的象征货币相对应的，则是一种本质的语言和神秘的诗学，这种语言是“不等价”交换，因此是生产的交换，非他之物中的精神类比，盖在**思想**（Idée）上的印章。印章就盖在“所有分散的矿脉上，因富足程度不同而不为人知或飘忽不定”[①]。

因此，马拉美的诗歌分割模仿着柏拉图的**政治分割**。关于模仿式相像的评论，有声言语和无声文字的对立，对体现**思想**节奏的旋律的寻找，它们建立起一种与柏拉图的原政治（archi-politique）类似的原诗学（archi-poétique），一种居于首位的数学，它将数字提供给多样性，让数字安排这种多样性，从而创立共同体的诗歌。然而，这种类比让两种关键的差别得以继续存在。首先，对抗手工业者的并不是金钱一族的立法者，而是闯入者。马拉美拒绝他所看到的体现在英国的柏拉图式等级的现代版本：一方面是剑桥和牛津的同事们在修道院中的大理石式孤独，另一方面是那些“出产钢铁和煤粉的人口密集的省份”[②]。**公正**对立于这些“由外界认可的稀有状态”。当选者可以是任何人。他的当选是对任何高贵与低下等级的拒绝，是这种同一性在平等和高等之间的准确形象，而对同一性的要求就

① 《典礼》(*Solennité*)，收录在《作品全集》，第 333 页。
② 《音乐与文学》(*La Musique et les lettres*)，收录在《作品全集》，第 636 页。

处在新型理想国的中心。真正的平等并不是几何上的平等，即哲学家使之与手工业者的算术对立起来的几何平等。**公正**不是秩序的分配，而是秩序的废除，是任何一种壮观的焰火。其次，与表现式相像的镜像相对的**思想**并不是模式的**唯一**（Un）。它是一个多元物，就像从我们的疏忽面前掠过那些面貌那样。[1] 它是由我们"呆滞目光"的行为所封存的分散矿藏。它并不是至高无上的现实。它是那个价值抵千金的虚无，并且象征着一切。用柏拉图的话来说，悖论可以这么解释：与表现的拟像相对立的**思想**，它本身就是一个拟像。它是一个非表现型拟像，纯粹的拟像，是进入幻想动物荣耀的缺位空间的人工投射。

因此，马拉美诗歌的法理学对柏拉图反诗歌的法理学的模仿，似乎只是为了将其翻转过来，以便建立这种平均而奇怪的柏拉图主义，其中拟像代替了思想，闯入者代替了合法立法者。然而这种"平等"立刻会宣布它的价格。尽管思想只是个拟像，但正是这一点迫使人们绝对化，将白天的人们和夜晚的人们之间的分割绝对化，以便确信劳动者真正在睡觉，确信他们在共同荣耀方面什么都没做，而只是在睡觉，"聆听发电机歌唱"，让"闯入者"整个地照看象征金钱的事务，并且等待那个无法确定的时刻的到来，以便表现未来庆典中的这种荣耀。当**思想**仅仅是个拟

① 《音乐与文学》，同前，第647页。

像但又必须与其拟像区别开来时，位置的严格性将前所未有地呈现出来。“思想的新型视觉”必须得到保护，从而免受敌人“伪装的天真”的伤害，敌人随时准备模仿这种视觉，并且用自己的方式披上拟像的外衣。[①] 而这种虚假的相像物随处可见。它们的中心，在城市的中心，在“文明”的公共空间的中心，正像人们料想的那样，就是一个空洞，晚上会发出亮光，与任何象征空洞一样，在劳动停止后，在阳光的白日被星光的夜晚替代时发光。戏剧就是这个金色幻想的空洞，是那个“神秘的壮观开口，人们活在世上就是为了观察它的壮观”[②]。不过，这个空洞被某个拟像占据着：相像的古老戏剧向剧场大厅的男男女女展现着他们在舞台上的复体，他们在表演那虚幻镜子中的形象。然而这个空洞也被其他事物占据着，被观众那如狼似虎的饥饿占据着，这些观众要求得到他们应得的荣耀，以补偿他们社会地位的降低。因为从表面上看，来自大众和劳动的人们，他们并不是都在睡觉，也不是时时刻刻都在睡觉。他们想要为自己也能充当的某个神灵举行一场庆典。他们渴望拟像，而呈现给他们的正是一个拟像，这无疑是一个拟像的拟像，然而没有任何事物比他的拟像更像一个拟像，这就是“兴高采烈、熙熙攘攘的人群，而且只看到一点其

① 《体裁或现代物》，收录在《作品全集》，第 313 页。
② 同上，第 314 页。

神灵的原始形象即可"[1]。于是，只需改变这些阻塞道路的虚假相像者的骚乱方向，在这条道路上前进的应该是"**当选者**，任何愿意的人"[2]。

然而拟像并不仅仅是那种致力于模仿新**思想**的古老戏剧的计谋。它呈现在这种思想本身的中心，呈现在反表演的诗学的中心。表演的反面，实际上就是被体现的思想的在场，这种思想被呈现在那特有的感性形式之中。这种体内化的思想可以称之为**逻各斯**，或是**语言**，让思想有血有肉。它也可以用另一个名字来称呼，那个德国浪漫主义强烈要求的名字，象征主义天启论提上日程的名字："神话"或"神话学"。神话学是感性形式下的思想，肉体则献给了一个精神，一个民族、一个共同体或一个种族的精神。这里便是"德国唯心主义较为古老的系统纲领"的主导思想，也是黑格尔、荷尔德林[3]和谢林[4]在他们年轻时代就草草构想的纲领。为使这些思想从其哲学抽象中脱离出来，为使它们能被大众感性地接受，为了让其成为大众感性觉悟的真正形式，诗歌就应该让自己成为神话学。[5] 这样，**思想**

---

① 《戏剧草图》(*Crayonné au théâtre*)，收录在《作品全集》，第 298 页。

② 《宫廷》，收录在《作品全集》，第 414 页。

③ 荷尔德林（Holderlin，1770—1843），德国浪漫主义诗人。作品有《许泊里翁》等。——译注

④ 谢林（Schelling，1775—1854），德国唯物主义哲学家。——译注

⑤ 参见菲利普·拉库-拉巴尔特和让-吕克·南希的《文学的绝对》(Philippe Lacou-Labarthe et Jean-Luc Nancy，*L'Absolu littéraire*)，瑟伊出版社，1978 年，第 53—54 页。

的感性介绍最终成为共同体对其自身的介绍。

因此存在两种提前的形式，两种思想/拟像的模仿形式，一种继承于古老的诗学，另一种则由新的诗学来承载。现在让我们假设一下，假设两种形式相互对应：满坐饥渴观众并且表现相像的古老戏剧与诗歌的新思想相对应，而诗歌又被看作共同体对其思想的神秘表现。这么一来，相似性戏剧将以一种基督圣餐的复兴形式建立起来。这样便呈现出一种充分确定的庆典，即“人可以充当神灵”的庆典，在拜罗伊特[①]神圣山丘上举行的庆典。这种杰出的反表演艺术，即音乐，让其纯语言的拟像与表演的古老拟像联姻，并将这种联姻变成最高拟像的工具：大众的生动诗歌，表演给活泼大众的诗歌，即“被表演的原始秘密”，总之，集体的神话，观众安稳地坐在这个神话面前，享用“一点独特新颖而又怪异的幸福”[②]。舞台于是变成了向共同体推介其传说的场所，一个享用圣餐的场所，圣餐就在那里庆祝，并且得到正面的推崇。

未来诗歌应该得到保护，它所避免的正是这种拟像的神秘而又集体的内化。于是就爆发了马拉美关于平均柏拉图主义的反常逻辑。假如思想就是拟像，假如当选者是任何一个人，假如诗人的荣耀是未来大众的荣耀，那就只需

---

① 拜罗伊特（Bayreuth），德国南部城镇，每年举办瓦格纳作品音乐节。——译注

② 马拉美，《理查德·瓦格纳——一个法国诗人的梦想》，收录在《作品全集》，第544页。

更加严格地维护那些鸿沟。为保护未来不受其拟像的影响，避免这个先于未来并且阻止未来到来的拟像，应该维系半个世纪以来工人们与之斗争的那个差距：这种传统意义上的差距，它就存在于代表“刚刚萌发的花束”的人们和代表“光明的号角”的人们之间，后者会“壮丽地影响前者”。[①] 那个手持镐头的人，他必须在其“免除任务的天赐简朴”中休息，不要操持他那些未来的庆典，民众则必须满足于道听途说，去了解“无人称的荣耀概要”。这种概要沉睡在图书馆或陵墓中，在那里闪烁着“书名的金光”，[②] 让民众满足于不自觉地去听表现自身崇高的音乐剧。

被排斥者被这般包含进来，那只是为了把他立刻重新摆到他的位置上。然而歌诗也应当支付它强加给劳动者的代价：那种将诗歌金钱放到制造者掌握之外的东西，就是强迫人们无区别地区别诗歌的东西，就是将诗歌放到远离它自身地方的东西。诗人被委以唯一的反经济功能，去“尝试一切”。但是，恰恰有必要管理这个反经济功能，让它远离所有的拟像，即把该功能送到白白挨饿的食人妖口中的拟像。因此，骰子的投掷者必须变换他的动作，假装把紧握在手的骰子投出，投出假装不投出去的骰子。他应该像《面对撩人的裸女你》（*À la nue accablante tu*）中的那条美人鱼那样溜走，留下愿意相信或不相信那场重大海

① 《宫廷》，收录在《作品全集》，第 414 页。
② 《保护》（*Sauvegarde*），收录在《作品全集》，第 417 页。

难的人，留下相信伟大落日那“壮丽场景”的人，而落日正在准备新的曙光。[1] 关门息业将工人的躯体赶到坟墓大门口，在那里制造着未来的金钱，息业也会将“罢工”的诗人扔向社会。

马拉美的“沉默”，即书本的无限推延，与空白页的形而上焦虑，与提供大地的俄耳浦斯式解释的无休止任务并不相干。这既不是焦虑性格的事务，也不是诗性言语的贵族式了断。相反，它属于诗歌的政治，属于共和国机构中对诗歌的时间和场所进行的思考。这种推延在诗歌接受条件方面不仅仅是一种外在的谨慎。未来的推延，还有保持言语空间和模式的传统分割的相关必要性，不过是在反映原诗学计划的内在矛盾。骰子投掷应当产生那个数字，它不可能是其他数字，“经过构思并有预谋”的书应当提供一个场所，那里的每首诗歌都各司其职。然而这个数字并不存在。经过构思的那本书的唯一是个神话，正像与他的诗歌进行沟通的大众那样。音乐会上的人群应当默默地欣赏体现其崇高的剧目。民众让自己成为神秘的普通卫士，而另一个人则充当其主祭。根据反转的柏拉图主义逻辑，卫士在这里就是守在自己位置上的那个人，仅仅在做“他自己的事务”，而让别人去操心公共的崇高。然而主祭的诗歌将由此远离自己的“加冕”。诗歌也同样处在双重法则之

---

① 关于这个问题，请允许参见我的书，《马拉美——美人鱼的政治》(*Mallarmé. La politique de la sirène*)，阿榭特出版社，1996 年。

下。这就是《典礼》的教诲，该文谈到另一位工人，即铁匠维尔肯：诗句“只是成对出现，或若干句一起，出于对诗句末尾的押韵，即出于**诗韵**的神秘法则，它显示出保护功能，还有阻止功能，阻止在所有人中间有破坏者继续存在”[①]。诗韵保卫着诗歌，使之免受自身意图的破坏，免受另一种思想的破坏，这一思想认为也许还存在一种“我们荣耀的最高分子（numérateur）”。

于是在充当保护者的诗韵和作为捍卫者的大众之间，在既押韵又分离的诗韵和分离大众与贵族的社会分割之间，存在一种严格的类似，这个贵族没有名称，没有封号，也没有场所，它注定要去制造公共的金钱。马拉美说，在民主和贵族之间应该有一种“状态的相互性”。我们宁愿说它是一种“互补关系”。然而马拉美给这种互补性取了一个引人注目的名字，他称之为“冲突”。他谈论一种“冲突——国家的冲突——所不可缺少的状态相互性，通过这种冲突，某样东西得以立足”。那么让我们比较一下这两个关系。某样东西只能通过冲突才能立足。某样东西只能通过诗韵才能立足。事情往往是这样，“散步会阻挡劳动”。即便敌人已经倒地，冲突也不会平息。工人团体的反对意见反观诗歌句式的内在异议。诗韵本身就是冲突。它是“全体的白色冲突”，它能打破空间和永恒本身的相似性。不过，这种

① 《典礼》，收录在《作品全集》，第 333 页。

冲突与其他冲突一样，并不会自行停止。不存在诗韵中的诗韵。将大众与其固有崇高相分离的同一法则，也会将诗歌与其荣耀分开，并将骰子投掷转变为戏仿。纸页上**思想**的写作终究会虎头蛇尾。在《骰子一掷》(*Coup de dés*) 的书页上，书写变成了正在下沉的船只和天上星座的图画。纸页上**思想**的图画和诗歌的圣事，并不比高唱共同荣耀的大众唱经班更为壮观。诗歌不会不受惩罚地占据政治的位置。使大众远离诗歌的东西，也会使诗歌远离自身，它将充当诗歌场所的书本和充当诗歌操作者的骰子投掷变成神话，这些神话是诗歌行为所必需的，然而这个行为本身却在不停地拒绝。

贝尔托特·布莱希特[①]的快乐的科学[②]

这些评注的撰写伴随着一种情感，似乎处于一个新纪元的开端，宛若一种快乐科学的小样本，带着学习和尝试的愉悦。

《工作日志》

在他脑子里，各种概念在其椅子上不停地摇晃，起初这会带来一种惬意的印象，直到椅子翻倒在地。(……) 我从未遇见过这样的人，他毫无幽默感却能理解黑格尔的辩证法。

《流亡者对话录》

---

① 布莱希特（Brecht，1898—1956），德国剧作家、诗人。主要剧作有《三分钱歌剧》《伽利略传》《大胆妈妈和她的孩子们》《四川好人》《潘蒂拉老爷和他的男仆马狄》《高加索灰阑记》等。——译注

② 快乐的科学（le gai savoir），借自德国哲学家尼采的哲学短诗集《快乐的科学》（*Die fröhliche Wissenschaft*）中的核心概念。——译注

既然不是同行，为何还要谈论布莱希特？这方面的专家有的是，而对于另外一些人，传闻说人家已经听得过多。

那是因为布莱希特介绍的这个特点，比人家想说的少多了：他很严肃地对待马克思主义——马克思主义及其黑格尔的核心，即对立的同一性。他从未将此当作自己的职业，也不从马克思那里领取工资（作为教授、专职人员或国家元首的工资），却同他并肩作战：用于展示的武器和抵抗表现的材料。关于 20 世纪的马克思主义信仰，难道他就没什么有意思的东西告诉我们吗？至少要比针对列宁关于俄罗斯电气化的演讲所做出的 N 次评论更有意思。

然而这并不是说能就布莱希特说出真理。甚至尤其不能说出那种真理，即从其话语的漏洞和口误中涌现的真理。对捕猎未考虑者的人而言，布莱希特是个错误的猎物。他思考一切——还有一切的反面。他并不出现口误，只是眨眨眼睛而已。不是机灵意义上的眨眼——讽刺意义上的眨眼——机灵的人实践着双重真理。而是在辩证意义上——在幽默意义上——辩证论者将真理当作双重拆分（dédoublement）来实践。因此布莱希特心甘情愿地赞同其笔下的某个人物对黑格尔的评判。

就我所能体会到的，他有一种怪癖：他惯于眨眼，

总之，这是与生俱来的缺陷，这种缺陷一直到死他都

保持着。[1]

我要分析的正是这种怪癖的功能，我想详细分析一下其文本的若干奇特之处和布莱希特式形象。这一考察其目的并不在于让布莱希特坦白。一家美国法庭已经在这个问题上铩羽而归。至多只能在将真实摆上舞台的伟大任务中指出这种表演的眨眼，在这个表演中起作用的不仅仅是布莱希特的真理，还有我们的真理，即从前我们印刷在美好思想书名页的红纸板上的真理："马克思的理论威力无比，因为它是真实的。"

如何理解这个能力？是否应该四面出击？谁不知道在这里，从理解的伟大清晰中将诞生意志中的重大倾斜？曾几何时，戏剧工作者就能毫不费力地改编布莱希特的教导，使之成为人们习惯上所称的"政治现实"：

> 根据我们国家已经进入的那场选举运动，《圆头党和尖头党》（*Têtes rondes et têtes pointues*）呈现出一种惊人的起伏。耶胡人[2]国家处于危机中。事情不再能够一如既往地继续。这个国家的人民面临一种可怕的选择：社会主义或野蛮状态。

---

① 《流亡者对话录》（*Dialogues d'exilés*），彩虹（L'Arche）出版社，1972年，第84—85页。

② 耶胡人（Yahoo），英国作家斯威夫特小说《格列佛游记》中慧骃国的人形怪物。——译注

> 卡拉斯拒绝这种选择，并且想象能够在剥削者和被剥削者之间找到一条中间道路。因此他的背叛对所有人来说都具有一种警示价值。当今的人们渴望真正的变化，但又不太明白自己该站到哪个阵营。[1]

真实事物的权力只能破除小市民观众的幻想，以寓言形式向他展示一种方法，即统治阶级玩弄其同僚思想的方法。然而必须做一个小改动——去掉序幕——好让这个1933年的剧目打动1975年的法国观众：

> 保留序幕，就意味着将剧目限定为对种族主义的唯一揭露。观众在这里将再也看不到一种针对他们的警告。如今法国人对戏剧的兴趣将随之消失。[2]

问题：怎么处理布莱希特的真理以便更新其用途？答案：转变对种族主义意识形态的专门揭露，将其变为一种警告，用以对抗列强操纵小国的永久企图，人们于1975年在巴黎获得了同样的效果……什么地方？什么时候？这里蛰伏着改编者不愿赶出来的野兔：作为第一部关于流亡的剧目，《圆头党和尖头党》在反抗已经取胜的纳粹敌手的斗

---

① 热纳维利埃（Gennevilliers）剧团，《论布莱希特的〈圆头党和尖头党〉》，载《戏剧创作手册》（*Cahiers de la production théâtre*）第6期，弗朗索瓦·马斯佩罗（François Maspero）出版社，1973年，第55页。

② 同上，第27页。

争中，没有任何手段检测自己的用途。即使它找到这种机会，那也是显得特别奇怪的真理：该剧本不是在种族主义中向我们展示了一个简单招数吗？它让财富拥有者（雅利安人或犹太人）能够做生意赚钱，剥削劳动者（犹太人或雅利安人）。这才是相当符合马克思主义正统信念的一条真理，而且在纳粹德国时代，这个真理多少有点被做了假。

应该让布莱希特的真理现实化，以便不再碰到任何不合时宜的东西。以此为代价，布莱希特做得很顺利。过于顺利。对“思想大师”进行揭露的时刻得以到来，与这种腐化的教育保持距离的企图也随之而来。于是，这种距离与昨天征服者的用法一样，充当相同的武器——将布莱希特的真理与“他的”时代联系起来：

> 在布莱希特描写西班牙战争的时候，反法西斯的伟大斗争正在进行着，这为他的作品提供了基础。如今我有这样的印象，即任何西班牙战争，任何这类深刻的运动，任何对建设一个神话即现实的社会的向往，任何这种类型的运动都不再有可能。[1]

针对以这种口吻向他发问的人，布莱希特在后来做出以下精彩的答复：

---

① 贝尔纳·索贝尔，《公共戏剧》(Bernard Sobel，*Théâtre Public*)，第16—17期，第3页。

我们在前进，更多地更换国家而不是鞋子，
穿行于阶级斗争中，令人绝望的斗争，
那时只有不公，而没有反抗。[①]

今天的幻灭将导致流亡者的思想获得些许快乐，也导致人们忘却一件事，即在“反法西斯的伟大斗争”中，布莱希特迟到了一班地铁：在人民阵线（Fronts populaires）的时代，他固执地停留在“阶级对抗阶级”的车站上。他是宗派分子，但也许属于一种必要的宗派主义，以便在人类超越阶级的新型仁爱中，在莫斯科所宣布的大爱中，发现圆头党和尖头党有必要接受若干打击，而且伸给其敌人托马斯·曼[②]的右手，与杀害其朋友特列季亚科夫（Tretiakov）的左手不能说没有关系。

让布莱希特对真实事物的权力现实化，或者将这个权力扔给思想大师的陷阱：两种视而不见的对称方式，不想在真实事物的表现中看到恰恰有某种东西行不通。从令被抨击者着迷的《三分钱歌剧》（*L'Opéra de quat'sous*）开始，经过它颂扬的那个党所抛弃的《措施》（*La Décision*），到令动怒者变得温柔的《大胆妈妈》（*Mère Courage*）结

---

① 《写给诞生于我们之后的人们》（A ceux qui naîtront après nous），选自《诗歌集》（*Poèmes*），彩虹出版社，第 4 卷，1966 年，第 139 页。

② 托马斯·曼（Thomas Mann，1875—1955），德国作家，1929 年获诺贝尔文学奖。作品有《布登勃洛克家族》《魔山》等。——译注

束，布莱希特不停地失去其影响。他的战斗信条总是被搁置一旁，对他自身的目标来说是这样，对他所主张服务的运动利益来说也是这样。在布莱希特身上，排除那些听起来过于正统的东西难道不是最好的手段吗？这可以避免在其生产中将正统观念看作问题，即真实事物失去其可供表现的明显特征。也许不该将真实事物展示到舞台上，而是任其停留在一个不被展示的位置上：舞台机关的位置。而且在大师的思想和对思想的控制之间，结果并不像事业的追随者和异端邪说的职业家今天所共同认定的那般直截了当。

*

然而这种大爱无法幸存
它来自更为严酷的寒冷。

《孩子们的圣战》，1939 年。

布莱希特正统观念的关键词就是“生产”。其中确实没有任何东西能够让思想大师的现代评论感到惊讶的东西，这种评论能迅速地展示马克思主义的我思（cogito），摧毁平民的抵抗以及艺术家在统治世界的事业中的自由创造。然而这种马克思主义的生产本位主义（productivisme）形象，以其普鲁士戒尺压制平民和艺术家的嘲讽式创造的形

象，是否会很轻松地掩盖这个问题：这种大规模的镇压，比如说粉碎俄罗斯美学先锋派的镇压，是否也已经成为——当然不是仅仅，而且也已经成为——一种大规模的自杀？伟大秩序的某个重要部分是否已经构成？它并不是由不知什么“德意志”国家理性的万有引力构成，而是由事物的泛滥所构成，如各种经验，征服式生活愿望，无政府主义的、未来主义的和技术权威的陶醉；它还由一些梦想构成，如新型的人类、速度和电力的世界、居住的机器、行为的经济、表现的效率等。生产的这个伟大主题，以各种形象在不同层面上贯穿布莱希特整个作品的主题，只需匆匆阅读一下，就可以在其中发现马克思主义我思/劳动者的连续性，他已经出发去征服世界。然而，人们还是很难忽视由大生产的这种新型伦理/美学所构成的断裂，这种大生产在20世纪20年代，让自由主义和现代主义的艺术家遇到了新型马克思主义国家的组织者。在马克思那里，对大生产的评价确实摇摆于两极之间：一种是实用的思想，它确定着改变社会所必需的财富的最佳生产资料；另一种是劳动的思想，从主体在其产品中消失或得到认可的角度来看待生产。劳动主体和财富目标支配着关于生产的思想，并且将交换中生产的异化定义为根本的异常。不过，布莱希特的问题体系突出了这种平衡的打乱：在苏维埃革命和新艺术决裂的时代，客观性的先锋美学和效率政治走在了前面，优先于劳动伦理学和认识的形而上学。

确实，我们可以考虑是否将“Verfremdung”[①] 译成“间离效果”（distanciation）或者“疏远”（éloignement），但问题的实质仍然是对陌生事物（fremd）的评价，是对这个马克思曾经负面地注入意义的陌生未来的评价。在马克思脑子里，陌生事物就是异化的同义词，就是人类在自身产品中的消失。当然，这个裂缝可以借助“觉悟”的可靠话语来修补，“觉悟”让观众摆脱意识形态暗室的幻觉效果，以便为观众还原一个需要改造的世界的形象。然而辩证法已经转向对不同于自身之物的评价，表现在今后优先考虑非识别手段，而生产的思想如今则在消费中而不是在交换中看到根本的异常。布莱希特借助一种不同寻常的模糊性，去描述并且评价《人就是人》（*Homme pour homme*）的交换关系，即由三位“感情工程师”[②] 操作的交换，他实际上是在反对这种奇怪描写的单边性，这种描写为“烹饪式”戏剧的观众所做，他们通过将自己与舞台人物等同起来而沉浸在催眠状态中。关于这种等同烹饪的批评，将我们置于远离人类圣餐的地方，而这个人类又在自己的产品中辨认出自身异化的本质。生产的戏剧在某种意义上，已经解开了《关于费尔巴哈的提纲》中最后的神秘论点，取消了解释和转变、教学和生产之间的差距。它

---

① “Verfremdung”，德语，原意为“陌生化”，布莱希特用以指演员与角色、观众与剧情要保持一定距离。——译注

② 参见对贝尔托特·布莱希特的访谈，收录在《关于戏剧的写作》(*Écriture sur le théâtre*)，彩虹出版社，1963 年，第 18 页。

担保着“先驱者的壮举、对新千年的热情、探索的乐趣以及解放所有人生产率的欲望”[①]。然而距离会立刻重新形成，重新出现的并不是普遍生产率的快乐世界，而是教育家的形象。面对劳动者位于其产品中的古老意识，取而代之的是对新型人类的信仰，由信仰现代灵魂工程师所创造的新型人类。

这是马克思主义信仰为迎合泰勒[②]制时代向技术权威空想的降格吗？这个想法在第二次世界大战期间一直萦绕着布莱希特。他一边思考，一边阅读着功能主义批评的文章，即戈列利克（Gorelik）关于史诗剧的分析，这种戏剧似乎担保着共产主义的总体技术官僚观念：

> 戈列利克犯了理论主义的错误，他过分强调了史诗剧的功能主义。从中他得出了某种技术官僚的东西，而人则被缩减为某个集体的个体样本。由先进资本主义所进行的重大剥夺则被表达（或被谴责）为共产主义理想。[③]

布莱希特在此离开了评论家的立场。但另外一次，布

---

① 《工作日志》（*Journal de travail*），1942 年 3 月 15 日，彩虹出版社，1976 年，第 256 页。

② 泰勒（F. W. Taylor，1856—1915），美国工程师，因创立科学管理的泰勒制而被誉为“科学管理之父”。——译注

③ 《工作日志》，1941 年 4 月 16 日，同前，第 182 页。

莱希所批评的恰恰就是他自己那些观点：

> 艾斯勒[①]一针见血地指出了可能招致的危险，即我们将纯技术的创新投入流通，却又不将它们与社会功能联系起来。曾经有过某种激活式音乐的公设。每天100次，人们可以在收音机里听到这种音乐：推销可口可乐的合唱曲。人们在绝望地提倡为艺术而艺术。[②]

共产主义生产力的戏剧，倘若忘记重视其表现的社会功能，则会冒着模仿资本主义消费广告的风险。这种意见的奇怪之处就在于该问题并不是什么新问题，而且布莱希特原则上早已知道——并且已运用——该问题的答案：为了不落入技术官僚的窠臼，生产的思想应当服从于真正有用的思想。真正有用的思想应该同时在表现形式（其理性和社会动力的展示优先于情感和认识）和内容（批判善之幻想并突出下述节点，即生产关系的改变，这种改变依赖于阶级政治和政党纪律）中得到体现。然而问题就在这里，这种有用一旦提出，就会分解成两个方面。因此在《易经》

---

① 艾斯勒（Hanns Eisler，1898—1962），奥地利作曲家与音乐理论家，民主德国国歌《在废墟上升起》的作曲者。——译注

② 《工作日志》，1942年5月9日，同前，第282页。

中，墨翟将尼恩[①]（斯大林）看作一个“有用的人”，因为他建立了“伟大秩序”的经济基础，然而这么做就是为了让国家纪律下的反生产去对抗建立在不顺从基础上的生产：

> 从唯一生产的角度出发，如果只考虑生产，人们就能达到一种更为完美的纪律，即更具生产力的纪律，通过一种高度不顺从而实现。[②]

怎样理解这个建议呢？墨翟还指责尼恩，说他没有将计划劳动组织变成一件政治事务。[③] 问题是被布莱希特确定为决定场所的政治，在他心里还是一块空地。他不仅没有告诉我们斯大林理应做的事情，而且更为极端的是这种政治在他看来是不可设想的，是矛盾的简单场所，是空空的舞台，在那里交换着经济和思想、科学和道德、个人善良和阶级正义。在《马哈哥尼城的兴衰》（*Mahagonny*）和《屠宰场里的圣约翰娜》（［*Sainte Jeanne des Abattiors*］没有必要实施拯救——利己主义或利他主义的拯救——而是要开展阶级斗争去实现所有制关系的改造）之间形成的坚

---

① 尼恩（Ni-en），布莱希特在其著作《墨翟——易经》（*Me-ti. Buch der Wendungen*）中用以指代斯大林。“Ni-en”这个词又是德语“nein”（不）的变形。——译注

② 引自《墨翟——易经》（*Me-ti ou le Livre des retournements*），彩虹出版社，1968年，第117页。

③ 同上，第121页。

定的正统思想，并没有就进行这场斗争的正确方法说出什么话。这些说教剧目——《措施》和《说是的人，说不是的人》（*Celui qui dit oui，celui qui dit non*）——在这方面很能说明问题。《措施》中的那位年轻同志面对警察和破坏罢工者，他该做些什么呢？答案非常简单：劝说那些破坏罢工者与罢工劳动者联合起来，劝说警察或军人加入无产者的行列，而他们是被派来镇压无产者的；简言之，正如那四位煽动者明了事理地说，“去做该做的事”，而不要做“不该做的事”。事件的确如此。然而这些煽动者在其格言中如此中肯，并且将格言当作祭文，那么他们这段时间在做什么呢？为什么恰恰在需要动荡的地方，却从来看不到他们的身影呢？此外人们知道，为什么说是的人会变成说不的人。最初的剧本已经表明，为什么那三个大学生做得有道理，他们任凭生病的孩子死去，以便去寻找全体村民们所需要的药方，因为孩子会延误他们的计划。看了该剧的小学生们提出抗议，促使剧作家颠倒了结局。通过让孩子的生命变得比民众的集体拯救更为重要，小学生们对布莱希特的后续思想施加了深远的影响。然而他们并不比布莱希特更具有实用意识。因为在这三个大学生中，难道真的就不能抽出一个人去救孩子，而其他人继续去寻找药方吗？所有事情就这样发生，似乎目标的确定和手段的选择说到底都无关紧要，似乎两难境地就应当被维持在其纯粹状态中——没有药方的生命或意味着死亡的药方——似乎

那个孩子或那位年轻朋友就应该死去——而这一点也并非无关紧要，就像《小舟》（*Petit navire*）歌词中所唱的那样，似乎厄运总是落在年龄最小的人身上，就落在那个原则上说正需要改变其世界的人身上——因为布莱希特就想这么做，似乎这种与道德相左的科学，根本就不会显示为其他任何事物，而仅仅是一种伦理学，这种伦理学也非他物，仅仅是对死亡的赞许：是对世界法则进行拒绝和赞同的最终一致，正是这个一致将共产主义的年轻同志与无政府分子巴尔结合在一起。

很难想象一种更加奇怪的教育。对阿多诺而言，《措施》事先证明了莫斯科公审。但是人们也完全可以说，这部作品是对莫斯科公审的超前揭露。在正统派看来，这种对正统观念的赞扬是不可容忍的，因为这种赞扬代表了那种本不该存在的东西。莫斯科公审在作为纯粹死亡权力的政党纪律的表现中，不能找到其合法证明。那些重大案件，那些大规模的杀戮，只有在伴随新生活的伟大史诗、热情的人道和“最为珍贵的财富”时才会成为可能。然而《措施》的观众在1932年的反应就标示了对布莱希特式“残酷性”的拒绝：

> 共产主义者无论如何会拒绝接受这一点，即处死一位同伴是一种共产主义实践。在相同情况下，常规的惩罚是开除出党，而不是犯错者在肉体上消失。况

且庭长指出，对一位同志而言，肉体死亡的悲剧色彩……远不及开除出党。[1]

这位庭长颇有先见的天赋，他超前为布哈林[2]准备了面对法官的讲话提纲：死亡并不重要，重要的是否留在党的生活中。而布莱希特在其奇特的《图兰朵》（*Turandot*）中，似乎还记得其批评者的话，即对资产阶级知识分子的批判有些过分，这难免也会对“无产阶级”知识分子提出质疑：

——昨天的捣乱分子已经被开除出图伊人[3]协会了吗？

——他们已经被处决了。

——这个我没兴趣。我想知道他们是否被开除出会。[4]

在快乐知识的中心，科学以死亡的纯粹形象出现。在

---

① 该阐述转引自马丁·艾斯林（Martin Esslin），《贝尔托特·布莱希特或干预的陷阱》（*Bertolt Brecht ou les pièges de l'engagement*），10/18 出版社，1971 年，第 228 页。

② 布哈林（Boukharine，1888—1938），苏联经济学家、思想家、革命家和政治家，1938 年以叛国罪被判处死刑，1988 年恢复名誉。——译注

③ 图伊人（Tui），布莱希特自创新词。他将德语单词“Intellektuelle”（知识分子）拆分并重组为“Tellekt-Ilell-In”，取其缩写构成“Tui”，用以讽刺那些贩卖知识的无原则知识分子。——译注

④ 《图兰朵或洗刷罪责大会》（*Turandot ou le Congrès des blanchisseurs*），收录在《戏剧全集》，第 11 卷，彩虹出版社，1968 年，第 43 页。

"先吃饭，后道德"[1] 的不得体指令中，在从佩拉吉·弗拉索娃[2]的烹饪向无产阶级革命过渡的表面正统观念下，出现了由算计、欲望和接受构成的生活和由道德与死亡构成的科学之间的两难境地。面对正统派拒绝承认《措施》的道德性，布莱希特在1937年所做的回应就是拒绝赞同这种"现实主义"，不继承这个遗产，不描绘这种"有血有肉"的生灵，即社会主义文学的官员所要求的生灵，而这时候的社会主义政治的官员正在制造他们的死亡作品。他们将死亡掩藏在生命之下，将恐怖隐藏在同情之下，将集中营的冷酷隐藏在人道主义热情之下。"救世军"，布莱希特正是这样形容他们的，他们那时曾向他伸出援助之手，这就是那支热爱现实主义的卢卡奇[3]军队。[4] 这是否意味着，他们在克里姆林宫的主人身边所扮演的角色，可以和约翰娜·达科[5]的黑帽子组织在芝加哥牲口王身边所扮演的角色相提并论呢？无论如何，布莱希特拒绝向社会主义团体的意识形态降格，因为这个团体以愿意死亡为荣，以挖掘

---

① 《三分钱歌剧》，收录在《戏剧全集》，第2卷，彩虹出版社，1974年，"三分钱的第二种结局"，第65页。

② 佩拉吉·弗拉索娃（Pelagie Vlassova），布莱希特根据高尔基小说《母亲》改编的舞台剧《母亲》中的主人公。——译注

③ 卢卡奇（Lukács，1885—1971），匈牙利马克思主义哲学家、政治家。代表作有《历史与阶级意识》《小说理论》等。——译注

④ "卢卡奇称赞了《告密者》（*Le Mouchard*），就仿佛我是一名回到救世军怀抱的渔夫。"选自《工作日志》，1938年8月15日，同前，第19页。

⑤ 约翰娜·达科（Johanna Dark），即前文提到的《屠宰场里的圣约翰娜》的主人公。布莱希特这里玩了一个文字游戏，"Johanna Dark"与"Jeanne d'Arc"（圣女贞德）谐音。——译注

实用的形象。实用不再是区分等级的觉悟的场所，它被打碎成两块：位于一种激进性和实用性之间，激进性意味着死亡不再是手段，而是目的（在科学一边），实用性就是存活的简单手段（那种“大规模投降”的烹饪）。

*

> 二者的结合非常简单：一方面是伽利略坚持要求得到的鹅肝，另一方面则是他同样坚持要求得到的科学。于是他便在科学与贪食这两种强烈的怪癖之间左右为难。[1]

科学，人类的未来，这是伽利略最初唱给安德烈亚·萨尔蒂的和谐乐曲，也是这个出色的门生最终回赠给他的东西；科学，奇怪的癖好，这就是伽利略和布莱希特从科学与某些权势之间相互碰撞的历史中得出的教训。然而这个“与其他癖好一样的癖好”，说到底并不绝对与其他癖好相似。它的独特在于它以两种方式与死亡进行交流，首先是那个死亡，在这个死亡面前，胆怯的伽利略望而却步，然后是另一个死亡，即广岛原子弹最终免除的死亡。大家知道，广岛原子弹促使布莱希特改变了《伽利略传》（*Galieo Galilei*）故事的本来意义，将高超诡计的话语（伽利略发誓要放弃的话语，以便继续他服务于人类进步的学

---

① 该段由K. 吕利克（K. Ruelicke）引用，收录在《过错与形式》（*Sinn und Form*），布莱希特特刊，1957年，第287页。

者工作）转变为不体面的声明。在这一点上，布莱希特立场坚定，顶住了那些评论，那些评论想要驳回他对伽利略的道德评判，将其变成一种对评价错误的分析。[①] 更奇怪的是：当他重新上演这个剧本时，正是科学社会主义在民主德国全力建设之时，布莱希特便在其中添加了伽利略的卑鄙言行，建议将伽利略表演成“一个十足的混蛋”。所有事件就这样发生，似乎科学与大众的分离，与攀附权贵的知识分子地位的分离，在 1955 年比 1945 年更加触及敏感点。似乎布莱希特不再能摆脱那个问题，即正是在这个问题中，他本人解译着来自西方国家的质疑：

> 所有这些问题说到底只是一个问题：我听任自己被收买了吗？[②]

针对这个问题，答案不容置辩：

> 并不是因为我在这里，我就拥有那些我有的看法。而是因为我有这些看法才在这里。[③]

---

① “《伽利略的生活》（*La Vie de Galilée*）是对道德的解谜。道德过失实际上是政治错误，这就是布莱希特给我们的教诲。那时候的社会结构，科学的亲缘地位，作为凡人伽利略的弱点，使这个错误成为可能。”莫里斯·勒尼奥（Maurice Regnault），转引自贝尔纳·多尔（Bernard Dort）《解读布莱希特》（*Lecture de Brecht*），瑟伊出版社，1960 年，第 158 页。

② 《对一位作家提问的答复》（Réponse aux quetions d'un écrivain），收录在《艺术与革命》（*Les Arts et la Révolution*），彩虹出版社，1970 年，第 125 页。

③ 《对一位作家提问的答复》，同前，第 125 页。

这个回答不容分辩，但是它不太具有唯物主义特征，与图伊人信徒的揭露也不太相符，后者认为意识决定社会存在。不管怎样，这个回答是个症候，反映了萦绕布莱希特的那个想法的持久性，自从他年轻时的剧本《城市丛林中》（*Dans la jungle de villes*）的第一幕起便是这样。在这个剧本中，富人西林克找到图书馆雇员加尔盖，要求他将其见解卖给自己。这位有见解的商人形象，即多产艺术家的复体形象，还有交换中生产的异常状况，这个主题尤其萦绕着布莱希特，从他居住在好莱坞时起就是这样。在好莱坞，那些已经获得成功的侨居者，开口便谈“脸蛋中的支票”，而这位进步主义艺术家知道，他也只能让自己成为谎言商才能活下去：

> 每天早晨，为混碗饭吃
> 我便来到买卖谎言的市场。[①]

有见解的商人知识分子，就是那位被布莱希特称为图伊人的那个人物。如果说布莱希特在近二十年中一直构思《图伊人奇遇记》（*Roman des Tuis*），想要表现他在侨居中观察到的那些人物，尤其是法兰克福学派哲学家所认可的

---

① 《好莱坞》，收录在《诗篇》，彩虹出版社，第 6 卷，1967 年，第 9 页。

人物，那么只有到了生命的晚年，回到民主德国后，他才在这个计划线路上写了唯一一部大体完成的作品，即《图兰朵或洗刷罪责大会》（*Turandot ou le Congrès des blanchisseurs*）。然而正是在这时，图伊人形象的模糊性才更好地显示出来。确实，布莱希特描写了图伊人的两个主要特征：图伊人是知识分子，他认为思想决定现实（《德意志意识形态》的思想家所做的古老定义），但他也是买卖见解的人。因此这两种定义并不十分吻合。第一个定义参照"小资产阶级"幻想的古典形象，要求从事揭开幻想的真实事物的工作。而在第二个定义中，事实事物不再仅仅是一种幻想的反面；它是一桩交易的客体，在这桩交易中，它与幻想的区别本身业已消失。这桩见解的交易标示了一个思想家功能的新时代，使古老的意识形态幻想成为过时的定义：

> 这个国家摧毁了我的《图伊人奇遇记》。人们在这里不能揭露见解的买卖。见解的买卖公开进行。那些以为能进行就进行的见解的滑稽表演，那种自以为能决定社会存在的意识的堂吉诃德气质，也只有在欧洲能够奏效。[1]

---

① 《工作日志》，1942年4月18日，同前，第274页。

说实话，堂吉诃德气质的消亡可回溯到更远的历史中，更准确地说可回溯到伽利略时代，根据1945年为《伽利略传》所作的序言提纲，那是一个“真实事物还不是商品”（noch ist das Wahre nicht die Ware）的时代[①]。正是伽利略将真理与大众分离，把它卖给了权力，从而开始了真理向商品的堕落。从今往后，真实事物不再是揭露商品的东西，它就是商品本身。图伊人作为见解商，就这样表现为资产阶级理性的最后一个形象。然而在金钱权力被废除的地方，在新型社会主义知识分子与自由知识分子的对立中，寻找图伊人的对立因素不是更合乎逻辑吗？因此墨翟告诉我们，不仅图伊人没有在苏人国家（［pays de Su］苏联）消失，而且他们还应当为革命的偏向承担责任：

> 苏人国，这个工农政权，在它成立十五年之后，也落入图伊人的影响之下。建设伟大秩序所构成的巨大任务引发了见解的重大分歧，这些分歧自然就导致图伊人加入争论。[②]

图伊人在这里不再是不负责任的小资产阶级知识分子，而确实是组成无产阶级政党的知识分子。这种模糊性贯穿由《图兰朵》构成的表面上无区别的讽刺作品。初看上去，

---

① 《工作日志》，1945年12月1日，第438页。
② 《墨翟……》，同前，第106页。

《图兰朵》的寓言源于某种涉及庸俗性的正统观念。正如那些花菜商人向强盗阿尔多罗·尤伊（Arturo Ui）说话那样，以便能够继续做他们的生意，而拥有棉花的皇帝拿破仑则雇佣图伊人（洗钱者），以便让他们向民众隐瞒他所组织的棉花缺货的真相。图伊人则显示他们无法欺骗民众，皇帝便将生意托付给团伙头子戈格尔·霍赫（Gogher Gogh），即阿尔多罗·尤伊的孪生兄弟照管。然而如果说故事的结构相似，素材的变化却改变着故事的意义：事实上，正是国家元首现在占据着资本家的位置。而应邀参加大会的某个图伊人将以他的头颅去赔偿他关于所有权问题的胡乱话语：

> 要我说，我所有的朋友都知道，掌握棉花的正是皇帝（会场内窃窃语），不是拥有的意思，而是决定、管理和组织的意思。[①]

瞧，正是他提到了新近轰动一时的理论发现，即发现了生产关系和所有权关系之间的差别。从古典问题（如何卖出更多的花菜）向新型问题（如何让民众接受棉花的缺乏）过渡，允许在资产阶级知识分子的修辞学和无产阶级知识分子的修辞学之间有所滑动。这些服装裁缝和无服装的图伊人，他们借助卡梅（［Ka-meh］马克思）的书卷就

① 《图兰朵……》，收录在《戏剧全集》，第 11 卷，同前，第 36 页。

团结问题相互战斗，即自下而上和自上而下的团结，这样的人，在民主德国的领导机构中不是也能找到吗?[1] 在语录的这些狂热研究中，或在关注我们身外事物存在的重大问题的这些学派中，成为众矢之的的恰恰是法兰克福学派吗？难道不是更像辩证唯物主义（Diamat）考察中的一个漂亮题目吗？这些图伊人，被假定为没落资本主义的洗钱者，他们说到底还是向社会主义负责人的修辞学借用不止一种的论证。为什么缺少棉花？“阳光过多或阳光过少。雨水太少或雨水过多。”[2] 对事实的解释每次都行，即使这些事实本身被否定亦然，红旗迎风飘扬，统计稳握手中：

> 一位不称职的演说家已经这般宣称［……］，今年中国没有生产棉花。这是对中国人民的侮辱［……］。我获准向你们转告，生产的棉花不会少于150万包。[3]

敬意就这样被献给了“那些英勇的服装生产者”，关于棉花短缺一种新解释应运而生，它来自一种新的生活，多亏了国有化的善举：

---

① 参见《墨翟……》：“外国的政党已经变质。并不是党员们在选择书记，而是书记们在选择党员”（第121页）。而在《图兰朵……》中：“第二个图伊人：自下而上的团结。第一个图伊人：自下而上的好领导。因为在我们国家，领导是由基层选举的（第二个图伊人突然大笑）。”

② 《图兰朵……》，收录在《戏剧全集》，第11卷，同前，第36页。

③ 同上，第39页。

哎呀！先生们，皇帝家族掌握生产突然改变了一切。在我们的众多村庄，生活艺术已经进入生活。生活艺术！我们棉花的消失［……］通过生活艺术的进步得到解释：棉花被抢光了，被居民买光了。[1]

图伊人形象的受控制的滑动：说白了，画框里看到的不就是那个社会主义艺术家贝尔托特·布莱希特的形象吗？为支付剧场的使用权，布莱希特用诗歌去颂扬苏联的杂谷种植，也就是说去颂扬米丘林[2]的农业。然而形象的晃动和目光的闪烁远不止是双重真理的实施。问题不在于在正统之下掩藏非正统。因为这正是被坚定地维持着的正统本质，即永无止境地双分下去。布莱希特的伟大信仰，即只要生产关系没有改变就什么都不会变，既能证明针对这个事实的冷静目光，即在任何地方都还没有真正的改变——因此仍然到处盛行着唯利是图——也能证明对那些人的顺从，那些人至少有改变的目的，而在这个意义上，他们已经设置了第一批界标。这种双分必然使有用性的思想更为复杂。但愿见解商贝尔托特·布莱希特在交换领域中为艺术家生产者贝尔托特·布莱希特支付一种可能性，让他共同致力于所有人伟大生产力的到来，而这种计谋并不单纯

① 《图兰朵……》，同前，第 40 页。

② 米丘林（Ivan Mitchourine，1855—1935），苏联卓越的园艺学家、植物育种学家，米丘林学说的创始人。——译注

属于个人的应变手段。它属于一种反转，通过这种转变，真实事物生产已经消失其中的唯利是图继而变得具有生产性。这种辩证关系从原初错误以来就不可避免，真实的拥有者（伽利略）借助这个错误将真实与民众分离开来，构成交换货币式的科学和权力式真理，同时以实用的政治伦理学去代替使用的经济伦理学。

针对生产与消费的“技术官僚”的古老对立，布莱希特在其流放和回国之时，用生产和交换的辩证法取而代之。生产意义消失其中的交换应该成为一种新生产的场所。成为交换价值的真理，它也应当通过谎言的反常途径，重新找到它的使用价值。将生产重新引入交换，将使用重新引入真理，这就是无序、寄生性和腐化的辩证功能。

*

> 时下，您无法保持些许人道而不被腐化，这便是无序的一种形式。在某位公务员中饱私囊的地方，那里就有人道。甚至事情可能会这样，容忍少量的腐化，您就会获得公正［……］。如果说法西斯制度镇压腐化，这正是它们不人道的证据。
>
> 《流亡者对话录》

唯利是图的这种使用法，即作为平衡新的权力及其死亡效果的砝码，布莱希特在好莱坞的时候就已经对此进行

思考，他明显更寄希望于美国强烈的唯利是图，而非红军的纯洁：

> 议会或多或少是一个公开的事务所，以这般方式行动和说话。这几乎算不得一种腐化，因为不存在任何关于这个主题的幻想［……］，而正是从这种唯利是图中，人们可以期待希特勒的某些失败，沉重的失败，但仍旧是失败。[①]

然而正是在《高加索灰阑记》的人物阿兹达科那里，这种良性唯利是图却遭遇了悲剧。阿兹达科为民众讨回公正，并不是出于恻隐之心（古老的正统观念），更不是因为他可能拥有阶级关系的公平意识，而仅仅出于他是利欲熏心的人这个事实。在国家因革命而动荡不安之时，这明显是一种更为有用的美德。然而是什么革命呢？从表面看，阿兹达科做出惊人决定的背景就是政变的背景，是中世纪领主或东方专制君主的政变背景，当时的织布工（工人）不能期望任何东西。但是在这种情况下，怎样理解布莱希特那个奇怪意见呢？他发现了阿兹达科行为社会的原因：

> 我从他的失望中发现了这个社会原因，而失望来

① 《工作日志》，1942年2月18日，同前，第246页。

> 自这个事实，即随着老派主子的垮台，到来的不是一个新时代，而是一个充满新主子的时代。新主子将继续推行资产阶级法律，而且是更为堕落和受损的法律，它只服从于评判者的极端利己主义。①

人们很难误解这些新主子的身份，在他们的时代，应当继续推行资产阶级的法律。而在阿兹达科的道德缺失中，即在将资产阶级世界的法则缩减为其本质的缺失中，同样很难不看到那种极端的利己主义——平民或艺术家的利己主义——《人就是人》和《措施》中战斗功能主义的准确反转。为让自己买空卖空的不法行为被人抓住，不幸的加利·盖伊不得不让那些灵魂工程师获取自己的身份。阿兹达科就是一个加利·盖伊，他不想让自己当这种战斗性正义的俘虏，也不想充当任何良好意愿的应征者。他的正义与买空卖空行为积极地相似，他的唯利是图指示着一种平民的生存意愿，作为对抗新型国家道德所必需的砝码，即使是无产阶级国家的道德亦然。

布莱希特的乐观主义和悲观主义一样，都是不可动摇的。更确切地说，他的乐观主义显示为两种悲观主义相互取消的事实：信任平民阶层的恶习美德，以便启动新主人们的逻辑，信任一个由善于抵抗纳粹诱惑的人们所统治的

---

① 《工作日志》，1944 年 5 月 8 日，同前，第 384 页。

国家的纪律，以便在德国民众中压制十二年顺从纳粹秩序的恶果。两种行动在这位侨居者身上都能清晰地看到，后来在民主德国的这位剧作家身上也能看到。为什么在他那些流亡同伴的反复拷问面前，布莱希特会如此地不耐烦？为什么那些德国劳动者还要战斗到底，在工厂如同前线，去保卫一个注定要灭亡的帝国？关于这个问题，当然有一个古老的躲闪招数，说这些工人不是真正的工人。布莱希特自己也倾向于这种掩饰，进而指责“小资产阶级青年”：

> 小资产阶级青年的战争快乐常常是一种假性共产主义，它会表现在资产阶级伟大战争的广大人民军队中：国家范围的巨大任务、庞大的集体、经济的安全、官方对利益的蔑视、体力的劳动、机械的亲睐、卫生等。[①]

这种解释只能让人适度地放心：如果说法西斯主义具有诱惑力，那是因为它特像共产主义！有人会说，至少在小资产阶级眼中是这样。然而就在强调这种相似之时，文章结尾干脆滑向了工人大众：

> 在德国这种情况下，真值得一做的是有一天认真

① 《工作日志》，1947年，3月24日，同前，第445页。

检测一下社会主义因素，即国家社会主义引入而又歪曲的因素。没有其他方法解释它在广大群众中的成功。[①]

当然，在广大群众的这种让位中，正统观念仍然能够找到它的证明：这不正好证明资本主义没有出路吗？“总之一句话：德国人民之所以仍在斗争，是因为统治阶级仍在统治。”[②] 但是人们掩盖原因问题，那是为了让结果问题更为绝对：那些没能抵挡住旧世界毁灭力量的人，他们如何能够建设新世界呢？“怎样将领导权交给无产阶级而又让它不负责任呢？”[③] 这种政治的两难境地迫使人们改变表现的功能。史诗剧在过去要求“一种改造世界的观众”[④]。史诗剧对某种人而言不可理解，因为他没有将观众设想为“一个改变世界（Weltänderern）的会议，它正在听取关于世界的报告”[⑤]。如果说史诗剧在返回德国时，更偏爱辩证剧的称呼，这不仅仅是为了强调表现的著名“社会功能”。而是因为这种社会功能已经不能等同于旧世界破坏者的行动，也得不到“新千年”[⑥] 希望的支持。也因为德国接受社会主义革命与歌德和黑格尔接受法国大革命的方式相同，苏

① 《工作日志》，同前，第445—446页。
② 同上，1944年8月18日，第399页。
③ 同上，1942年5月9日，第282页。
④ 同上，1940年11月1日，第143页。
⑤ 同上，1942年3月15日，第256页。
⑥ 同上。

联的坦克接替了骑马的皇帝，这就是辩证法的来临。“这个民族再次用简单的同化手段去窃取一场革命。”① 新的千年没有到来，到来的是这个“糟糕时代”，其辩证法本身也成了精辟的表达：

> 这种搅乱一切又平息一切的辩证法，将流动事物变为固定事物的辩证法，将物质“提升”为观念的辩证法，它的确为这个糟糕时代提供了魔术袋。同时如果没有辩证法，这时的德国就无法让人理解，因为必须加剧它的分裂去获得其统一，必须在独裁形式下获得其自由，等等。②

这就是辩证剧中表现的魔术袋的实质：其结果不再是转向一场即将进行的革命，况且也没有在已经进行的革命中体现过。革命不再需要进行，而且也没有进行：

> 德国没有得到经历一场革命的净化过程的机会。在这里，通常跟随一场革命的重大改造，在没有经历这场革命的情况下就发生了。③

---

① 《工作日志》，1948 年 1 月 6 日，同前，第 465 页。
② 同上。
③ 《关于戏剧的写作》，同前，第 331 页。

因此有义务将先驱者的戏剧转向一种国家教育，而且要严格对待理性和情感之间的对立，即流亡时所质疑的对立。这种对立也许不再促进世界改造者的新智慧发展，而会更加压制认同纳粹大型戏剧的老妖魔们：

> 艺术怎能满足于向如此复杂的观众的本能和情感求助呢?①

然而这种为新领导阶层服务的教育，确实不能与其对立面分离：阶级意识的模糊性思想，从《第三帝国的恐怖与灾难》到《高加索灰阑记》，其间经过《大胆妈妈》《潘蒂拉老爷和他的男仆马狄》以及《第二次世界大战中的帅克》，都在流亡时期的剧本中打上烙印。然而在所有这些剧本中，人们都注意到，很少出现在布莱希特舞台上的工人阶级，缺席得比以往任何时候都更加彻底。不过在对这些平民人物的表现中，在其探索接受与拒绝的不同道路中，怎能不觉察到这位流放者的强烈关注：为什么德国工人会俯首顺从？他们的沉默是否能够转变为反抗，正如他们的阶级纪律已经转变成接受那样？在“独裁下行为”的新环境中，是什么构成了拒绝的基本行为？国内舞台上阶级关系（家族关系和服务关系）的隐喻导致统治和奴役的关系

① 《关于戏剧的写作》，同前，第 331 页。

越来越孤立于其核心形式中。阶级关系的科学参照于对个体行为的观察，就在他们被要求为政权服务的地方。

这种思考将质疑正统观念的一个最敏感点：科学与道德的关系。从让孩子们参加大统帅的战争亦即她的战争的大胆妈妈，到内战中以收养总督的孩子为己任的格鲁莎，关于母爱与权力斗争关系的思考展现了一种模糊性，这与昔日屠宰场的圣约翰娜的母权主义幻想和佩拉吉·弗拉索娃的社会觉悟的对抗烈度形成鲜明的对照。佩拉吉·弗拉索娃觉悟得比较早，所以参加了那场斗争，即约翰娜·达科至死才明白的战争。不过在其故事结束之时，格鲁莎并不比大胆妈妈更懂得阶级关系，即战争与革命的煽动者。她高于大胆妈妈之处纯粹在精神方面：她对抗大胆妈妈，就像重归本原的母亲对抗失去本原的母亲那样。昔日将政治觉悟与道德陷阱对立起来的教育，今后将左右针对个体尊严的评判，而不针对让个人变成这般的社会环境。

或许，行为的历史化总是会妨碍人们将他们的态度看作自然的，然而却不再能解释盲目进行的可耻行为。《大胆妈妈》过分求助于怜悯心，布莱希特为修正这种表现手法所花的心思，并不指望用理解其行动的社会环境去代替认同性情感，而是要禁止任何同情心，这种同情心会平衡对其卑贱性做出的评判。而且，针对间离效果作为觉悟因素的话语系统化隐藏着一个陷阱：它掩盖着“多种环境”思想的新的双重性。或许通过对大胆妈妈和埃利夫的行为的

相对化处理，这些环境将参照某个可改变世界的视觉，参照革命的要求，即使以“对”无产阶级实施专政为代价也在所不惜。然而关于环境的托辞式思想，也是排斥任何个人自我转变的东西，因此也排斥改造世界的任何希望。[①]揭示的话语掩盖着对环境的认识和改造的伦理之间日渐加剧的分化。这种模糊性深深影响了布莱希特戏剧在法国的早期接受，正如巴特[②]关于《大胆妈妈》的评判所总结的那样：

> 《大胆妈妈》并不面向那些在战争中以某种方式致富的人。从他们身上发现战争的商业性质，将是一个拙劣的误会。[③]

那么布莱希特究竟为谁而写呢？再说他上演自己的剧本，不就是给他的同胞们看的吗？而他的同胞们从希特勒的战争机器中获得——已经获得——某种利益。用不着向那位士兵的妻子揭示“战争的商业性质”。她丈夫从每个攻克的首都寄给她的礼物就足以让她知道这些。问题就在于

---

① 参见《工作日志》，1942年11月24日，同前，第333页。

② 罗兰·巴特（Roland Barthes，1915—1980），法国文学评论家、符号学家。作品有《写作的零度》《神话学》《S/Z》等。——译注

③ 罗兰·巴特，《盲目的大胆妈妈》（Mère Courage aveugle），收录在《批评文集》（*Essais critiques*），瑟伊出版社，1981年，第48页。

还要给她寄送一个与众不同的包裹，即她丈夫的棺材。[1]用不着向《大胆妈妈》的观众说明情况，不用强调女主人公的盲目性。观众就像剧中的人物，他们明白战争是一个生意来源，而不仅仅是为伟人而战。观众应该从这位一无所知的大胆妈妈身上学习的东西，并不是用知识去代替她的无知，而是去评价观众与女主人公所分享的这个知识：这是关于这个世界的“客观环境”的知识，这个世界只是对获取知识的可能性视而不见，看不到可以实现另一种知识，在这种知识里，孩子们要比生意更为重要。展现在我们面前的并不是一种盲目，而是一种知识；而且从这种表现中，他可以得出两种互相矛盾的教训，即党的专政的必要性或个人转变的优先性，然而无论如何也不存在任何这种改造的环境科学。

因此，误会更可能来自那些人，他们不知道关系颠倒，即科学与善、阶级意识与家庭虔诚之心的关系颠倒。工人卡勒无疑可以一直向知识分子齐菲尔介绍无产阶级的信条，同时又向他谈起那位化学家朋友，狂热的和平主义者和窒息性气体的制造者，并且为这位朋友的行为辩护：

> 他有理由肯定，他与自己所制造的东西没有任何关系，就像任何一个自行车工厂的工人，他与自行车

① 参见《士兵的妻子收到了什么?》(Et qu'a reçu la femme du soldat?)，收录在《诗篇》，第6卷，同前，第37页。

没有更多的关系。他也反对，就像我们一样，反对这个事实，即人与他所制造的东西没有关系。[1]

然而，他的阶级兄弟，这位“安置劳动力”的工人，终于没能成功让他的女邻居理解那个为知识分子而做的推论，女邻居向他宣告了他小舅子的死讯，即给他提供了一个工作的战争机器的牺牲品。[2] 与他的顺从相对的是他妻子的反抗，她顶住风言风语，坚持要为她的兄弟服丧。这位工人的安提戈涅[3]对抗着死亡的权力，而这种权力不再位于法律那父亲般的雷厉风行中，而是位于让她的配偶充分就业的诱惑中。她确定了一种新的反抗思想，在这种“独裁下行为”中，该思想成为典型形象。某种女性虔诚之心表现出一种潜在的反抗，它比有些人的觉悟更高，那些人为纳粹事业充当爪牙，却又声称拒绝纳粹分子的阶级思想。

我们已经指出，布莱希特的作品和行为在流亡岁月里如何受到由雅罗斯拉夫·哈谢克[4]所创人物的影响：这位

---

① 《流亡者对话录》，同前，第 55 页。

② 《第三帝国的恐怖与灾难》，收录在《戏剧全集》，第 2 卷，同前，第 321—325 页。

③ 安提戈涅（Antigone），神话中忒拜国王俄狄浦斯与其母在不知情下乱伦生下的女儿，因听从神谕，反抗后来的国王克瑞翁的禁令，安葬了自己的兄长而遭处决。古希腊悲剧作家索福克勒斯和法国作家让·阿努伊等都写过以她为主角的剧作。——译注

④ 雅罗斯拉夫·哈谢克（Jaroslav Hasek，1883—1923），捷克作家，《好兵帅克》的作者。——译注

士兵帅克，以他的奴颜婢膝使压迫机器运转失常。阶级意识的异常明晰性的垮台，使他在这种顺从形式中识别出颠覆的途径，这种形式只关注主人的权力，而对其道理则无动于衷。于是帅克的两重性不再参照波希米亚英雄的离谱行为，而是自行等同于这些工人的阶级意识，这些工人与其在帝国工厂里认真制造的那些武器没有“任何关系”。然而，不管布莱希特受到这种拒绝性接受形象的何等蛊惑，他都不会被平民的小小争吵所蒙蔽，这种争吵将巴尔达姆家族和帅克家族的毁灭的积极性与极权的巨大虚无主义对立起来。在巴尔达姆老爹与希特勒的事业相联合的时候，为了打断元首的发言，士兵帅克完全可以使用“流浪者的小小才能”，并且称之为“打断的自由”，[1] 他在斯大林格勒战役中毫不犹豫地重返他的部队。他与东线的工人士兵所做的完全一样，布莱希特曾以一首长诗歌颂他们。[2] 或许也像男仆马狄和红色苏尔卡拉所做的那样，他们以捍卫荣誉为由拒绝与其老板合作，却并不拒绝雇佣制度。如果说潘蒂拉出售炸弹，难道不是他们在为他制造吗？唯一条件是他不把他们看作亲属而已。那个“没有任何关系”的工会逻辑，还有帅克的毁灭性个人主义，最终描绘出对立

---

① 参见安德烈·格鲁克斯曼，《思想大师》，格拉塞出版社（André Glucksmann, *Les Maîtres-penseurs*, Grasset），1977 年，第 72 页。巴尔达姆是塞利纳《长夜行》的主人公。

② 《致东线的德国士兵》（Aux soldats allemands du Front de l'Est），收录在《诗篇》，第 6 卷，同前，第 31 页。

物一致性的相同形象，而为了开启未来，要寻找一个处于这种矛盾之外的场所，似乎也是徒劳无益：

> 坐在火车上重新阅读老帅克的故事，我再次感到自己被哈谢克的宽广全景所征服，被人民那纯粹的非积极（unpositiv）观点所征服，人民本身恰恰就是唯一的积极性，因此他不能对任何其他事物表现出“积极性”[……]。人民的不可毁灭性使他们成为一个永不枯竭的滥用对象，同时也是解放的沃土。[①]

不过，某种等级似乎在顺利运行，它在男性工会的颠覆之上放置了另一个拒绝性接受的形象，即通过过度的家族主义狂热进行违抗的女性家庭形象。正因为想到了她的士兵兄弟，女童仆西蒙娜·马沙尔才违反汽车司机们的工会逻辑。司机们为给他们的老板运送餐具，非常愿意挪用那些被用来运送难民的卡车，只要老板肯为他们提供午饭，并且自己办理装载即可。司机们也与他们所运送的东西没有“任何关系”。因此这不是出于他们的智慧，而是出于西蒙娜的天真，甚至出于她的疯狂，才导致出现反抗占领者的信号：旅馆老板汽油库的那场火灾。这是圣女贞德的第二个化身，它颠覆了《屠宰场里的圣约翰娜》在阶级意识

① 《工作日志》，1943年5月27日，同前，第345页。

和对不幸者的同情心之间业已建立的关系。更为绝对的是《高加索灰阑记》中那个轻松故事所表现的挑衅。通过挽救和收养总督的孩子，格鲁莎认识到自己和潘蒂拉仆人们的逻辑之间的最大差距，潘蒂拉希望在服务时间之外，与老板没有任何关系。在阿兹达科方面，她挽救大公爵性命一事又增添了这个寓言的独特性，其中小人物们通过为大人物们提供服务而展现他们的抵抗精神。

布莱希特完全意识到了这种挑衅，并且强调其女主人公的迟钝，将西蒙娜·马沙尔变成一个孩子，并且纠正格鲁莎那过分积极的人物形象：

> 她必须倔强而不叛逆，听话而不善良，坚韧而不清廉［……］。格鲁莎带着其阶级迟钝的烙印，她不能够让人去辨认事物。[①]

然而从哪种“先进的”观点去评判格鲁莎的迟钝呢？从那个已经昏厥的工人阶级的观点吗？布莱希特 1945 年将那个工人阶级简单评价为不带“任何生命迹象”[②]。从“复合的”公众而且大多数为柏林联合体的“小市民”的观点吗？从新主人和新图伊人的观点出发吗？面对图伊人的学识，迟钝的格鲁莎的寓言如果提供不出一个样板，无论如

---

① 《工作日志》，1944 年 6 月 15 日，同前，第 391 页。
② 《工作日志》，1945 年 3 月 10 日，同前，第 423 页。。

何也可以提供一个临界的虚构。

布莱希特不能坚信那种简单的对立关系，即今天的思想家在巴尔达姆的“无学识”和思想大师的恐怖主义知识之间建立的对立关系。面对图伊人的知识，布莱希特分配着知识与无知识的不同的平民形象：大胆妈妈的合作者知识，帅克的“一无所知”的意愿，格鲁莎的母性知识……针对间离的逻辑，即对财富拥有者的秩序以及他们的生产既说行又说不行的逻辑，格鲁莎以一种新占有方式的道德与之抗衡。在这种方式中，应该看到的既不是殖民化的寓言（“每件事情都属于让它变得更好的人”），也不是布莱希特向需要借鉴的前辈大师遗产理论的皈依。格鲁莎所象征的新型母性，如同赋予艺术家形象的重要地位，还有对“友善生灵”（Freundlichkeit）的美德的逐步坚持，它们描绘的更像是一种*使用*的新型伦理，它既与先锋征服者的道德相对，也与其继承者的道德相对。这个伦理，人们看着它经过上百次的细微改进而明晰起来：人类对曾经使用过的物件的兴趣，对魏格尔（Weigel）配件的兴趣，在让·雷诺阿方法前的着迷，后者自制了一个法国式画框，却用了一些丑陋的美国家具为其“增彩”，还有对奶酪盘文化价值的坚持……在科学与道德关系的颠覆后面，建立起来的是生产的另一种思想。《工作日志》中的一个注释很好地展现了这个思想的形象。布莱希特在其中批判了将社会主义等同于“伟大秩序”的做法：

> 相反，应当更实际地定义社会主义，将它定义为大生产。生产自然应该取其最广义，而斗争旨在从所有联系中解放所有人的生产力。产品可以叫作面包、灯具、帽子、乐曲片段、下棋的将军（coups d'échec）、灌溉、染色、性格、游戏等。[①]

灯具在这里被纳入一个系列，这个系列相对于布尔什维克关于电气化的重要讲话有些偏向。大生产将成为并且将继续成为最后的胜利，然而这不再是机器的伟大史诗，不再是电力、速度甚至泰勒制的史诗。在20世纪20年代，泰勒制中的现代主义艺术家已经能够将他们的理想等同于马克思主义的政治理想。目前，手工业文化、艺术、游戏、化妆和姿势（gestus），这些都是生产式理想的主导因素。手工业者、农民、艺术家、游戏者以及妇女的这种生产，将一种个体关系的伦理摆放到社会主义“客观基础”的位置上，即大工业占据的位置上。在西班牙内争和第二次世界大战之后，不再可能思考大工业而不考虑大破坏。针对穿越大西洋并承载科学与进步的飞行员的教学时代，与之对抗的是献给那位飞行员兄弟的那首简短悲歌，他在瓜达

---

① 《工作日志》，1941年3月7日，同前，第174—175页。

腊马山脉[1]—劳永逸地征服了一块一米八〇长的空地。[2] 关于纳粹战争机器的陶醉以及苏联军用生产优先的后果的思考，随着好莱坞工业引起的厌恶而得到加强。面对文化人让·雷诺阿，即那个其“五官感觉运转正常”而且推崇“手工文明”的人，[3] 在他面前的痴迷将平衡某位堕落于消费电影大工业的艺术家的形象，而布莱希特在弗里兹·朗身上看到了这位艺术家的化身。[4] 与大工业生产和实用政治相对的是一种生产作为道德和道德作为生产的观点。于是他对恩格斯的哲学进行了批判，恩格斯的哲学曾经考虑清除手工业者，把他们送到工厂去，每天劳动十小时：

> 没有物质需要的满足就没有伦理。这一点无可争辩。然而为获得这些需要的满足所需要的伦理还没有确立。人们不能将物质需要当作伦理需要去理解，也不能将伦理需要当作物质需要去理解。[5]

布莱希特突然抓住了正统观念的最强大环节：经济需

---

① 瓜达腊马山脉（Sierra de Guadarrama），位于西班牙，最高峰海拔 2430 米。——译注

② 《我的兄弟曾经是飞行员》（Mon frère était aviateur），收录在《诗篇》，第 4 卷，同前，第 30 页。

③ 《工作日志》，1943 年 10 月 2 日，同前，第 374 页。

④ 关于布莱希特在其合作电影剧本《刽子手也会死》（*Bourreaux meurent aussi*）中的挫折，参见《工作日志》，同前，第 320—339。

⑤ 《工作日志》，1939 年 5 月 25 日，同前，第 40 页。

要的满足为先。而实用的场地再一次被避开。伦理与政治实用性之间的简单对立再次反转：这种对立不再存在于伦理和政治的认同中（《措施》的牺牲式伦理），而是存在于伦理与经济的直接统一的思考中：使用的世界再次将政治放到游戏之外。这种建立在已经确立的（“经济”优先）正统观念节点上的反转，它同时影响着表现的功能。这种功能原则上被引向一种有用意识的形成，它自身则倾向于成为另一种生产的模式，或更确切地说，成为其他生产关系的模式。从此以后，它会呼唤观众，这倒不是通过“觉悟”将他们放到战斗行动的地位上，而是激发他们参与生产性交换的伟大游戏。“为艺术而艺术”对抗“可口可乐的音乐”，[1] 在知识和道德的矛盾之外，正是伟大生产力的这种“无止境的目的”确定着布莱希特的社会主义形象。在新型母性的道德、使用的经济学和表现的美学之间，呈现出一个轮廓，它无情地干扰着实用艺术的道路，即通向高奏凯歌的明天的康庄大道。

*

正统观念避开的并不是它的边缘，而恰恰是它信仰的中心：觉悟到改变生产关系的必要性。在表现的闪烁中，大生产前来与伟大的探险文学进行交换，科学意识前来与愚蠢的善良进行交换。对立物的同一性的游戏，它同时可

---

① 《工作日志》，同前，第 282 页。

以摧毁和证实正统观念的重大论题（意识、科学、阶级、政党及生产）。对立物的同一性就是这个事物，它时时显示真理，同时又阻止关于真理的任何政治。

不存在非辩证的关于世界的理解。然而也不存在辩证的政治。使用向实用的堕落在某种意义上是不可克服的。广阔用途的新型社会主义将通过国家破坏力量的镇压去实现。然而这个镇压机器本身就是一种反生产力量，其后果将不能被一种更加公正的理论和政治所战胜，而将被另一种生产的发展所战胜。社会主义因素总是在更远处，而且应该总是已经在那里。

布莱希特所实验的远非是已解密意识的幸福教育，即把教育当作对思想大师的恐怖主义科学的揭露，他所实验的是充当真实无能的某样东西。

博尔赫斯与法国病

在一篇著名的文章中，博尔赫斯批评了阿根廷文学具有独特性的思想，即说它根植于民间传统和加乌丘人（gauchos）的诗歌。他说，对地方色彩的阿根廷崇拜不过是一种欧洲崇拜的翻版。阿根廷文学没有其他传统，而只有世界文学的传统。相反，在人们见到它根植于阿根廷乡村口语的地方，正如《堂塞贡多·索布拉》那样，它流露出从蒙马特高地的当代文学社团中借来的隐喻。[1]

在这篇文章中，对巴黎文学社团的参照不是一个贬义措辞。当代法国诗歌，即阿根廷作家声称借之开创本民族

---

[1] 豪尔赫·路易斯·博尔赫斯，《阿根廷作家与传统》（L'écrivain argentin et la tradition），载《讨论集》（*Discussion*），C. 斯托布（C. Staub）法译本，伽利玛出版社，1966 年，第 131—147 页。《堂塞贡多·索布拉》（*Don Segundo Sombra*），里卡多·吉拉尔德斯（Ricardo Güiraldes）的小说，出版于 1926 年，讲述了一位加乌丘人对一个年幼孤儿的教育故事，这位加乌丘人具有传奇英雄的气派。吉拉尔德斯是博尔赫斯的朋友，他也与法国文坛的名家有联系，尤其是瓦莱里·拉尔博（Valéry Larbaud）和朱勒·叙佩维埃尔（Jules Supervielle）。

文学的诗歌，它就包含在世界文学之中，与马克·吐温和鲁德亚德·吉卜林[①]等人的可敬大名并驾齐驱。但是，也很容易简短提一下博尔赫斯的其他作品以做比较。在这些作品中，巴黎文学社团被揭示为特殊的场所，那里的文学传统处于困难境地，成为分隔新旧世界的旧世界场所，因为它打破了在其中进行文学创新的传统本身。

我尤其想到那篇名为《另一个惠特曼》(L'Autre Whitman)[②] 的文章。这位博尔赫斯所说的"另一个惠特曼"，他是一位文笔简练、讽喻横生的诗人，与人们习惯上描述的那位诗人完全相反：民主的倡导者，永不停息地颂扬宽阔的道路，忙碌的港口，工厂的烟囱，以及新大陆那络绎不绝的人群。博尔赫斯告诉我们，如果说人们习惯描绘的惠特曼掩盖了前一个惠特曼，那是因为美国因自身原因而分裂。北部开拓者的美国在讲述给南部美国听时，都是通过欧洲的过滤而讲述的。而轮到欧洲，它自己讲述给自己听时，就只能通过一个十分特别的过滤器，这一过滤器就叫作巴黎。正是巴黎创造了那个坏的惠特曼，那个一致主义和未来主义学派钟情的惠特曼。这些作家崇拜埃菲尔铁塔、无线电广播、霓虹灯和速度。对此存在一个特别明确的理由，那就是：巴黎不太关注艺术，而更关注政治和艺

---

① 鲁德亚德·吉卜林（Rudyard Kipling，1865—1936），英国作家，1907年获诺贝尔文学奖。代表作有《丛林故事》。——译注

② 《讨论集》，同前，第26—32页。

术的经济。巴黎是这些学派和宣言的场所，以先锋派的政治军事招牌为装扮，为此不得不将艺术本身淹没在世上万物的“民主”狂潮中。同样的理由滋养着一致主义或未来主义的创新，进行着一种领地和任务的分配，向拉丁美洲强加了一种大众和乡土的传统，以充当文学的优先素材。

在新世界与其自身之间，文学的法国是个障碍，因为它在引导旧世界走向新世界的传统的和谐进程中是个障碍。相反，这个和谐进程正是英语语言文学的特征。不管《尤利西斯》中都柏林的一天有多么冗长的次要细节，也不管《吉姆老爷》[①] 或《押沙龙，押沙龙！》[②] 的情节和时间展开有多么错综复杂，这些作品还是能从博尔赫斯那里获得斯蒂文森[③]风格那清晰叙事的伟大传统的标签，博尔赫斯以此反衬他从巴尔扎克或普鲁斯特、福楼拜或阿波利奈尔[④]作品中发现的冗长和非连贯的风格。同样，人们注意到他将法国当作文学传统中所有决裂的发源地。正因如此，未来主义在他看来成为一种法国人的发明。[⑤]

想想这种以偏袒的字眼对待一个民族和一种文学传统

---

① 《吉姆老爷》(*Lord Jim*)，波兰裔英国作家约瑟夫·康拉德（Joseph Conrad，1857—1924）所著小说。——译注

② 《押沙龙，押沙龙！》（*Absalom*，*Absalom*），美国作家威廉·福克纳（William Faulkner，1897—1962）所著小说。——译注

③ 斯蒂文森（Robert Stevenson，1850—1894），苏格兰作家，代作有《金银岛》。——译注

④ 阿波利奈尔（Guillaume Apollinaire，1880—1918），法国诗人，超现实主义运动先驱之一。作品有《醇酒集》《图画》等。——译注

⑤ 《讨论集》，同前，第 27 页。

的不公正，就会索然无味。宁愿尝试着去理解一下，为什么一个文学民族就这样被组合成文学传统本身的断裂点。为此，应当认清是什么连接着博尔赫斯针对文学法国的各种指责。

在最初的分析中，支撑判决的论据有三个。首先，文学的法国不够关注艺术，而更关注艺术的政治。这是一种根本的反常。然而这种反常的形式可以通过两种方式加以思考，这两种方式初看上去是相互矛盾的。一方面，法国人的原罪可能是“惠特曼主义”——当然是巴黎的惠特曼主义：带有一致主义和未来主义特征的大量列举，对抗艺术所固有的提炼和简约。不过，这个原罪不久将显示为国家缺陷的特殊案例：现实主义。正如博尔赫斯在此所理解的那样，现实主义并不以某种特定的社会内容来定义。现实主义就是牺牲情节的完美去成就细节的丰富。这正是将普鲁斯特心理学的迂回风格和巴尔扎克在社会深处的旅行秘密连接起来的东西。普鲁斯特施加于我们一大堆细节，它们既不能作为可接受的创新物，也不能作为艺术选择的结果，但是我们还得接受，就像我们屈从于“平淡无奇且毫无意义的日常生活”[①] 那样。现实主义的平庸，并非创新也难以容忍的细节向文学中的引入，这将是法国的原罪，

---

① 博尔赫斯，为《莫雷尔的发明》（*L'Invention de Morel*）所做的序言，阿道弗·比奥伊·卡萨雷斯（Adolfo Bioy Casares）著，10/18 出版社，1973 年，第 8 页。

是法国混淆艺术和非艺术的必然结果。

然而另一方面，法国人的原罪反过来又是一种高雅，是对罕见字眼的追求，对风格的迷信。“当今文学最偏爱的错误就是夸张”[1]，他在《论读者的迷信伦理》（De l'étique superstitieuse de lecteur）一文中就是这样对我们说的。然而这种迷信是最杰出的法国式迷信。它符合某种语言的使用习惯，在这种语言里，人们用“我非常抱歉”来表达“我不能来您家中喝茶”的意思。[2] 它也符合文学完美的标准，该标准已经概括于福楼拜的思想中，即文字黏合于思想，语句是思想的唯一表达。

以下是两种看似相互对立的指责：一方面是迅速蔓延的世俗生活的散文；另一方面则是对风格的迷信，对完美表达的强迫式追求。不过也可以轻易地看出是什么将两个方面联系起来，是什么将现实主义恶习和审美恶习联系起来。这两种恶习都是要做过多的事情。而事情的过度和文字的过度相辅相成。二者都对抗本应成为文学中心的东西：寓言的创造和故事结点及结局的和谐布局。

在某种意义上，对这种双重过度的指责并不是什么新鲜事物。这位阿根廷作家对法国文学主人公的双重批评，就记录在一系列的循环指责中，这些主人公一个世纪以来就已经饱受来自优良传统的地方捍卫者的指责。对待福楼

① 《讨论集》，同前，第 24 页。
② 同上，第 25 页。

拜就像对待普鲁斯特一样，他们的文人同胞已经指责了两件事情：一是将过多事物和过多日常的无益细节安插在书中，二是竭力追求一些表达方式，赋予句子大理石般的坚固。这些同胞似乎还责备他们狂热描写一切，甚至包括柳叶刀和脸盆，用以装饰《包法利夫人》中罗多夫的马夫流血那个多余片段；在《在斯万家那边》中，这种描写一直延伸到贡布雷教堂里那个蛋糕盒子，即那位可有可无的撒泽拉夫人跪凳上的盒子。这种物品与文字的大量堆砌将书本变成茂密的森林，而缺少文学快乐所必需的东西：视角的图画，“一部作品向我们提供的肉体满足，而我们要用目光去拥抱作品的所有肢体”[①]。

这些评判将概括其他的评判，即同代人关于巴尔扎克、雨果、左拉或其他作家的评判。事物的过度和文字的过度在此已经被看作一种共同的过度，即相对于文学表现理想的过度：作品就像柏拉图的逻各斯，成为一只肢体连接牢固的美丽动物。这样一部作品需要两个主要条件：首先是虚构素材的选择，它从纷繁的生活中抽取适当的情节，并且根据既合乎逻辑又情节跌宕的因果关系大纲进行严密的构建；其次，要选择能够恰当提供叙事智慧的表达并且交流情感，反对追求稀有辞藻。总之，作品要求一种等级，让表达服从于部分的组成法则，使部分的组成服从于寓言

① 亨利·吉翁，《新法兰西杂志》，第61期，1914年1月1日，转引自马塞尔·普鲁斯特，《信件》，第13卷，同前，第29页。

的创造。

这些价值判断在标准缺失方面觉察到一种东西，这实际上就是范式的改变：从巴尔扎克到普鲁斯特，这实际上完全是一场革命，在各种名义或学派旗帜下的革命。这场革命面对创造（inventio）、布局（dispositio）和雄辩（elocutio）的古老修辞秩序，代之以一种新的写作艺术，尤其是以明显与表现逻辑的原则相对的两个原则为特征。第一个是主题和片段的任何等级的消除：任何生活都是写作的素材，任何不起眼的展示或任何平凡的物体，都能用来书写生活的意义和表达的威力。第二个是部分与整体的全新关系。整体不再是原因和后果的连贯，也不再是有机连接的部分的总体安排。整体是这种常驻于任何细节和任何句子中的共同威力。这两种相互联系的原则足以打破精巧创造的古典秩序、巧妙勾勒的视角以及服从于情感和思想交流的表达。它们足以打破那构成模仿逻辑的固有中心的东西，即存在一个标准体系，它将虚构的有序与经验现实的无序分离开来。事物的“现实主义”过度和文字的“美学”迷信一道构成了这个体系。而这个体系特有的名字就是文学的名字：文学从19世纪起就强加了自己的名字，让其充当写作艺术新制度的名字。

初看上去，关于新型的文学，博尔赫斯的批评继承了一个世纪前文学追随者的批评。当他说巴尔扎克的情节并不比他的心理学更令人满意之时，或者说普鲁斯特

的某些片段无法被当作创造而为人接受之时，当他用《莫雷尔的发明》的“完美”情节来反衬他们之时，他似乎在重申那只“美丽动物”的古老范式，而将功绩赋予阿根廷文学，赞扬它对抗文学的无序和法国的反常，延续一种世界文学的传统，这一文学建立在创造和布局优先原则之上。

然而，事情很快变得极为复杂。与巴尔扎克或福楼拜同代的批评家，他们非常明确地将对诗学视角的尊重与对社会等级的尊重联系起来。我已经回顾过蓬马丹的方法，他面对“市民小说”的平庸粗俗，带着怀念之情回顾《克莱芙王妃》的时代，那时候的贵族老爷只是从他们的城堡平台或透过他们四轮马车的窗玻璃隐约看见普通民众和乡村风景，这就留出一个相当开阔的空间，以便细致地分析那些精英灵魂所特有的高贵情感。博尔赫斯的问题显然不是恢复那些开阔的视角，即克莱芙王妃或内穆尔王兄表达情感所需的视角。他大概觉得这些情感与叙事的严谨格格不入，正如陀思妥耶夫斯基式心理的过分一样。而面对民主法国的文学无序，他并不费心去复辟君主制法国的良好诗学秩序。他对抗无益日常“生活”的民主无序的东西，并不是意愿或情感冲突的古老逻辑。它可能正是被这个逻辑所压抑的东西：短篇小说的特殊威力。

然而短篇小说的威力本身就是一种模糊的威力，它以对立特征为特点。一方面，它是组合的权力，是纯粹创造

的权力，摆脱了真实和心理的重力。短篇小说是精心计算的意图的结果。这种意图选择的主题能够让效果最大化，与经历的细节和不确定的心理动因的冗长性背道而驰，而这种冗长性恰恰是小说形式的特点。短篇小说便成为人为做作相对于小说那不大可能的现实主义的胜利。这种人为做作的胜利对应于一种激进化的亚里士多德主义：正是故事构成了诗歌，一种按亚里士多德的严格术语思考过的故事，即一种解开在曲折剧情和识别游戏中的节点的构建。《莫雷尔的发明》的序言对普鲁斯特、巴尔扎克或陀思妥耶夫斯基的心理进行了挖苦，并且以关于比奥伊·卡萨雷斯作品的意味深长的评判而结束："……我和他讨论了小说框架的细节；我重新阅读了框架，发现它完美无缺。"这种表达极为奇特："阅读"一本书的框架是什么？一切事情的发生就像这样，似乎小说的威力已经完全包含在其论据的完善之中。于是文学便展示出虚构创造的纯粹权力。其形式就这样与其内容完全一致。典范式虚构便是这样的小说，它以展示虚构的权力为内容。那个应该属于——或者至少本该接替——古典秩序的东西，于是成了充当第二威力的亚里士多德主义的东西：对某种创新自由的无条件肯定，这种自由从今以后将摆脱任何的规则，除了自身以外不再有其他的主题。这大概就是"好样的"现代性，以精确计算的公式为特征的叙事现代性，是埃德

加·爱伦·坡[1]阐述的现代性，或《地毯上的图像》（*L'Image dans le tapis*）的作者亨利·詹姆斯[2]的现代性，那是拥有美丽情节却没有心理学的詹姆斯，与散乱小说的作家形成鲜明的对比。正是这个好样的现代性可能已经被小说和法国的冗长性引向了歧途，被文字和物品的联合过度改变了方向。而拉丁美洲作家的任务就是让这种现代性从中摆脱出来，成为文学传统的现代形式。

这是思考短篇小说威力的一种方式。这种方式本身可以显示为一种现代主义范式的变体：摆脱“平淡无奇而毫无意义的日常生活”，以便致力于创作的纯粹逻辑，文学将有可能与绘画和谐共处，这种绘画摈弃裸体女人和战场马匹，以便专门开发其媒介的潜力。然而要打碎法国的原罪并不那么轻松。毋庸置疑，对短篇小说情节的精确计算将清除物品过度的艺术。然而这样做的话，短篇小说将确立作者的至高无上的权力，这种权力危险地接近“作者主义的”抱负，即文字的“法国式”崇拜所见证的抱负。为了清除文字的这种“审美”过度，这种与物品的“现实主义”成双成对的过度，就应当依靠短篇小说的某种美德，这种美德恰恰与前一个美德完全相反：这不再是一位作者对情

① 埃德加·爱伦·坡（Edgar Allan Poe，1809—1849），美国作家，以神秘故事和悬疑小说闻名。代表作有小说《莫格街凶杀案》《失窃的信》和诗歌《乌鸦》等。——译注

② 亨利·詹姆斯（Henry James，1843—1916），美国作家，后入英国国籍。作品有《贵妇的画像》《华盛顿广场》等。——译注

节的严格计算，而作者又完全清楚他的目的和手段，相反，这是短篇小说的非人称性，它的传播性叙事特点，而叙事的起源又已经丢失。短篇小说是这样一种叙事模式，它预先假设其虚构素材已经给出。它成为人们讲述的东西，是因为它已经成为叙事素材，已经被人讲述。说到底，短篇小说是没有被任何人写过的东西，是非人称的表现。因此博尔赫斯的做法并不奇怪，他在对埃德加·爱伦·坡的人为做作传统表示敬意之后，又对他在《一首诗的诞生》（*Genèse d'un poème*）中所发挥的诗学艺术进行了批评。[1]埃德加·爱伦·坡自我表现为绝对的大师，并且根据预期效果最大化的计算去创造虚构素材。然而这种表现虚构权力的方式不过是某种虚构情境类型的绝对化。埃德加·爱伦·坡窃取了推断的无限威力，即向其人物杜潘侦探借鉴的威力。杜潘当然是法国人。因此这位《一首诗的诞生》的作者，即波德莱尔和马拉美十分钟情的作者，他自己也是意识形态的牺牲品，或法国"迷信"的受害者。

在他关于这位拉丁美洲作家问题的著作中，阿梅利亚·巴里利建议考察《死亡与指南针》（*La Mort et la Boussol*）中的文学寓意。[2] 在这部典范式短篇小说中，伦

① 参见《乔治·沙博尼耶访谈录》（*Entretiens avec Georges Charbonnier*），伽利玛出版社，1967年，第64—65页。

② 阿梅利亚·巴里利，《豪尔赫·路易斯·博尔赫斯和阿方索·雷耶斯——拉丁美洲作家的身份问题》（Amelia Barili, *Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes. La cuestión de la identidad del escritor latinoamericano*），墨西哥，经济文化基金会（Fondo de cultura econòmica），1999年。

罗特侦探以他自己的方式扮演杜潘一家的角色，却落入了自己的推断抱负的陷阱。那位让侦探上当的凶手可以寓意这位拉丁美洲作家。后者利用他的代码知识和对“法国迷信”的了解，对这些知识进行颠覆。读者可以发现这个贴切的寓意。但是必须立刻问一下这种“颠覆代码”意味着什么。事实上，人们可以用两种相反的方式来理解这个问题：首先——而且大家常常这么做——是在“纹心”（mise en abyme）手法的意义上。然而这种情况下，杜潘式伦罗特的逻辑还是以损害人物为代价而取胜，而且博尔赫斯不过是在埃德加·爱伦·坡的形式主义之上进行拍卖。人们在此辨认出另外一位博尔赫斯，一位在结构主义时代人们特别欣赏的博尔赫斯，这当然是在法国：他是迷宫式叙事的作家，而他自己在回顾这些作品时则评价为“彻底失败的作品”，例如《巴别塔的图书馆》（*La Bibliothèque de Babel*）或《巴比伦彩票》（*La loterie à Babylone*）。[①]

因此，寓意的合理解释应当与这种法国式占有正好相反。这位侦探作家的失败指出了反转游戏的必要性，必须拒绝掌握文学的抱负，以便将虚构的权力转送给想象的非人称威力，送给常驻于作家心头而又先行于作家的那种威力。短篇小说的威力，即文学现代性能够也应该推向完美的威力，就是一个没有主人的普遍想象的威力。这个想象

① 参见《乔治·沙博尼耶访谈录》，同前，第127页。

才是文学传统的核心。而这种非人称的远古想象的典型诗歌形式，那就史诗。博尔赫斯在向一位法国记者讲课时说，文学的主要目标之一，即明显被国家迷信打上烙印的目标，就是“挽救史诗”。如果说《吉姆老爷》得到赦免，即在针对巴尔扎克或普鲁斯特“未定型”小说的抨击中得到赦免，那是因为其作为小说的形式缺陷，可以被同化为一种史诗的存活，因为这是一部伪小说，一部还不是小说的小说。

因此，好样的文学现代性不能简单地等同于寓言创作的无条件能力。它也是一场运动，将创作能力重新引向集体想象的远古威力。可以说它将埃德加·爱伦·坡重新引向维柯，将情节创造的“亚里士多德式”完美重新引向这种使荷马成为诗人的无人称威力。荷马之所以是诗人，就是因为他根本不是一位诗人，根本不是一位故事、性格和形象的创造者，而是一个时代的见证者，而这个时代中的现实和虚构并不相互分离。良好的传统——或好样的文学现代性，这是一回事——有可能就是对立面的组合：严格的创作对立于现实的无序，彻底的非人称性对立于掌握的抱负。

然而关于短篇小说双重能力的这种表述，却颇为奇怪地与定义“法国”程式的双重原则很接近，而体现这个程式的作家也对此做了说明，这位福楼拜不可分离地显示为现实主义的旗手，充当为艺术而艺术的捍卫者。博尔赫斯对文学的干预可以被看作与一位作家的一组长篇对话，而

这位作家代表着文学的一种对立观点，然而这是一个建立在几乎相同矩阵公式之上的对立观点，因此也是一个分歧（mésentente）的典型案例，就像我在别处定义的那样：这并不是说白的人与说黑的人之间的冲突，而是说白的人和同样说白的人在白色这个名字下并不意指同一件事物时的冲突。这个分歧并不真正由博尔赫斯的文本所表述，他在其中直接谈论福楼拜。不过这种分歧还是可以在每个文本将福楼拜与自己对立的方式中有所预感。在《福楼拜与他的典型命运》（Flaubert et son destin exemplaire）中，福楼拜表现为神父作家和殉道作家的新形象的创造者，也表现为“语言迷信”的杰出代表，而这种“语言迷信”将精确表达等同于音乐表达。然而对学说的抨击立刻伴随着一种保留：福楼拜的性格所特有的“谨慎”可能保护他不受自己教义后果的影响。[①] 同样的差异建立起“保卫布瓦尔和佩居榭”的基础。如果说这部小说值得保卫，那是因为与《吉姆老爷》这部尚未形成的小说相对称，《布瓦尔和佩居榭》已经不再是小说。福楼拜在作品中借佩居榭之口，抨击巴尔扎克小说在社会学和统计学上的冗长，让自己所创作的现实主义小说体裁土崩瓦解。[②] 即使作家自我丢失在其两个人物的经验细节中，现实主义的天真也将虚拟地废

---

① 博尔赫斯，《调查集》（*Enquêtes*），P. 贝尼舒和 S. 贝尼舒（P. et S. Bénichou）的法译本，伽利玛出版社，1986 年，第 129 页。

② 同上，第 122 页。

除在不可知物的展现中，而小说的冗长亦将废除在哲理性小说的朴素中。

如果说博尔赫斯将福楼拜放在与自己对立的位置上，并且冒险使用“谨慎”或“诚实”之类不太令人满意的道德类别，这是因为福楼拜引介了一个对立面一致的程式，该程式相对博尔赫斯的程式既在最近点又在最远点。在《包法利夫人》的创作基础中，实际上存在某种关于小说现代性与史诗传统之间关系的诊断。史诗属于一门艺术，即希腊艺术，它——我这里引用福楼拜的话——“过去不是一门艺术，而是对一个民族生活的彻底建构”[①]。史诗的现代传统就是创作者的传统，如荷马、莎士比亚、拉伯雷或塞万提斯，他们并不是作者，而是“渴望美的盲目工具，是上帝的器官，上帝借此向自己证明自己”[②]。这种非人称艺术的时代已成过去。而问题在于要知道什么东西能够而且应当接替这个时代。这个诊断更新了席勒天真和情感之间的对立，这种对立控制了浪漫主义的整个问题学和黑格尔的概念化工作，后者既涉及普遍意义上艺术的终结，也涉及特殊意义上诗歌的终结：诗歌从今以后将与世俗的散文分离开来。必须有想要诗歌的愿望，而这种愿望又与想要和不想要之间的直接联合相矛盾，而这种联合正是艺术

① 给路易丝·科莱的信，1852年4月24日，载《通信录》，第2卷，同前，第76页。

② 给路易丝·科莱的信，1846年8月23日，载《通信录》，第1卷，伽利玛出版社，“七星文库”，1973年，第283页。

的真正本质。福楼拜提出了他解决两难命题的办法：如果某种艺术，即那种被概括在“诗歌”概念中的艺术，它已经成为过去，那么一种新的艺术，散文的艺术，则还处于它的童年。小说在等待它的荷马，一位新的荷马。世俗的作品，那些由不是艺术家的艺术家创作出来的作品，已不再成为可能。但还是可以生产这些作品的等价品：“什么都不写”的作品，这种作品仅仅建立在它自身基础上，以它唯一的风格的力量立足于世。

风格的力量，这似乎就是博尔赫斯所质疑的东西：这种对思想和文字之间精确对应的追寻，即福楼拜幸好没有追求到底的对应，却启发了象征主义时代的矫揉造作之风。然而正是这样这个问题才很好地得以摆脱。因为对福楼拜而言，风格并不是作者个人的标志，即通过追求稀有辞藻来标示自己。恰恰相反：它不是一种写作方式，而是一种观察方式——“观察事物的一种绝对方式”[①]——也就是说并不是对作者自由主观性的肯定，而是消除任何肯定特殊观点的一种观察方式，它将这些观点置于一个非人称的世界中，其中个性化仅仅是实体的一些偶然和暂时的分派（affectation）。“支撑”作品的风格力量对福楼拜而言，是展示那种振动、那种非个性化威力的能力，这种威力可以将任何故事和任何意志的冲突引向原子的舞蹈，这些原子

① 福楼拜，给路易丝·科莱的信，1852 年 1 月 16 日，载《书信集》，第 2 卷，同前，第 31 页。

“相互纠缠，相互分离，相互重新抓取，形成一种永恒的振动”[①]。如果说紧贴思想的文字诗学并不导致象征主义方式的任何矫揉造作，那并不是因为这位布瓦洛[②]和拉布吕耶尔[③]的崇拜者的“谨慎”在保护文字，以免受其学说的致命影响，而是因为在福楼拜那里就如同在博尔赫斯那里一样，文字应当消失，应当被人遗忘。然而如果说它应当被人遗忘，那并不是为了让情节的精巧体现价值，相反这是为了从内部破坏情节的进展，因为它的意愿自以为能追寻目标，它的解释想要提供意义。文字的过度与这种非个性化的威力一样，让人们在任何故事的中心听到伟大虚空的呼吸，而这种虚空则是已故伟大潘神的等价物。

“文字过度”正是通过以上方式与“事物的过度”相互联系。“文字的选择”与对“事物”选择的缺失密切相关。“绝对的风格”是指不做选择的风格。在罗多夫的马夫的脸盆和柳叶刀之间发生的事情，在艾玛的连衣裙和罗多夫的眼神之间发生的事情，实际上与艾玛投向拆散的菜豆架的眼神和夏尔俯身捡马鞭的动作之间发生的事情并没有什么不同，或者还与罗多夫的手、省议员的讲话和公共驿车扬起的尘土之间发生的事情没有什么不同。如果说琐事的侵

---

① 福楼拜，《圣·安东尼的诱惑》(1849年版)，同前，第419页。

② 布瓦洛（Boileau，1636—1711），法国古典主义作家、文艺批评家。作品有《讽刺诗》《尺牍诗》《诗艺》等。——译注

③ 拉布吕耶尔（La Bruyère，1645—1696），法国作家。代表作有《品格论》。——译注

入与文学的自我肯定同属一个时代，这并不像批评家们所认为的那样，是因为民主时期的宿命，而是因为最为细小的琐事恰恰就是两个天地之间的接触点：意愿冲突和解释冲突的工具性天地，以及物质的无理性情感的“绝对”天地。如果说为艺术而艺术的捍卫者也是乡村戏剧描写的捍卫者，那是因为与其风格非个性化威力完全对应的“主题”，就是在个体性边界上对这些生活的探索，这些生活既通过虚无的亲密召唤去抓取，也通过意愿和解释的社会游戏去抓取。但是在艾玛指甲边玩弄的东西，在夏尔的柳叶刀或驿车扬起的尘土周围玩弄的东西，与盖尔芒特客厅中餐叉的叮当声或餐巾的摩擦声周围玩弄的东西并没有什么不同。业已消逝的史诗曾经是——或者本该是——某个声音和某个所经历世界的身份，其等价物便是虚无或冲击的威力，通过这个威力，一个所经历的世界与另一个世界对立起来。但是将一个所经历世界与另一个世界分离的力量，也是这样一种力量，它在将创造与其自身分离的同时，也将创造与对应于自身的任何所经历世界分开。小说只有通过辞退史诗才能取代它的位置。

这便是在《重现的时光》中朱比安家族的琐事所隐含的意义，其中的国家史诗的主人公们前来扮演美丽城[①]流氓的角色，令美学家们兴奋不已。“巴黎社团”的“地方色

---

① 美丽城（Belleville），巴黎东部街区，在巴黎第10、11、19和20区交界处，多种族混杂。——译注

彩”完全是另一回事，而不是美学家们对平民出身的迷恋。地方色彩甚至标示着相反的状况：歌曲或民间故事与文学孤独之间任何连续性的断裂，即使这种孤独中挤满平民百姓和平凡琐事亦然。《追忆似水年华》和《布瓦尔和佩居榭》以不同方式教授着相同的课程：在文学与生活之间不存在幸运的连续性。包法利夫人和夏吕斯、布瓦尔和佩居榭或是斯万和圣卢，他们的共同错误就是认为艺术可以在生活中实现。正因如此，布瓦尔和佩居榭被送回课桌前，在那里抄写随便什么东西，而圣卢和夏吕斯则重新返回絮比安家里，夏吕斯丢失了他的英雄十字勋章，圣卢被交给了那些被人收买而充当小镇流氓的士兵。在任何幸运的连续性的位置上，都存在对立面的紧张关系：一方面，什么都不写的作品的纯粹意愿，或文字苦行僧“完全以展示为目而创作”的作品，另一方面，作品得以实现的环境的绝对不纯——无限累加和替换的物品与身体的大量滥用。文学的纯粹行为和物品的大量滥用之间的分割线必须从这种物品的滥用中经过：这就是福楼拜句子的威力，而随着句子制造出叙述的连接，它又将这些连接拆解掉，把它们送到尘土原子的无差别舞蹈中，其劳动的代价与那两位女门房的抄写工作一样永无休止。这正是柏拉图思想的权力，普鲁斯特将这种权力赋予某些“印刷”在书本中的感官经验，即使否定同一个普鲁斯特所确定的思想也在所不惜，而这一思想正是作品完全“以展示为目的”而筹划的思想。

在前一种或后一种情况下，唯有在其操作的内在性中的作品，才能做出两个感性世界之间的区别。文学是“真正体验过的生活”。然而这个“真正体验过的生活”要做出区别，就只能将生活彻底一分为二。

博尔赫斯所拒绝的正是这种断裂。当然他并不是第一个这样做的人。因为断裂势必伴随着留恋。人们可以想到本雅明的梦想，他在谈论列斯科夫（Leskov）的作品时，提到叙述者业已失去的传统。这个传统本该是一种根植于经验中的言语的传统。这般援引的经验意味着言语和生活之间的某种连续性关系：生活的过程可以概括在言语行为中，言语行为则善于阐明这个过程，并将它引向一种同质的时间性，而在这个时间性中，新事物能够融人已经就绪的理解图式，融人可传播的明了形式。技术时代的新条件和第一次世界大战的创伤经历，本该可以打破言语和生活之间的这种信任关系，即列斯科夫的叙述所证明的这种关系。

然而为了丰富生活和言语之间连续关系的这种回溯性视角，本雅明大概给列斯科夫短篇故事的形式提供了一种它远远没有的朴素风格。因为列斯科夫对民间故事讲述者形象的使用方法明显对应于一种反进步主义的回归策略，即回归叙事、智慧和大众信仰的形式。而在他的叙事中，有一种陈述者的权力增速，这实际上会导致故事讲述者观念的自我否定：某某讲述者讲述着从前某个人物讲给他听的叙事，而这个人物自己所讲的则是二十前透过一堵隔墙

所听到的谈话，那时有位女子正向另一个女子讲述她的生活。[①] 根植于经验中的讲述者的虚构，与普鲁斯特的机器没有什么不同，普鲁斯特将“斯万的爱情”的叙事插入叙述者的一系列沉思，叙述者躺在床上，将万千思绪集中于对贡布雷房间的回忆上。列斯科夫对短篇小说的使用自然也属于这种写作形式，它打断了与言语和生活的任何和谐的连续性，确切地说就是文学的连续性。事实上，让世界大战及其创伤力量前来干预，并且充当某种“经验缺失”的理由，这毫无用处。文学本身就已经是这种经验的缺失，是这种言语和生活之间连续形式的缺失，而其大众的史诗作品本该可以是诗学的完成。然而说文学是连续性的缺失，就等于说有两件事情：一方面，文学是写作艺术与所体验经历的一种特殊制度的实际割裂；但同时不可分解的一点是，文学也是写作艺术的丧事，它让自己处于其丧事的符号下。因为文学与之决裂并且永不回归的那个过去，它的确也是文学，是创造了过去的文学，它将过去创造成言语和生活的失去的连续性，赋予文学自身的分离活动意义。文学诞生于这种神话的符号之下，它不断地复制这个神话，一直到对它说永别的工作中。文学永无止境地伴随着作品的梦想，而作品可能不再是文字，作品很可能是事物自身

---

① 尼古拉·列斯科夫，《午夜讲述者》(Les Conteurs de Minuit)，载《世界尽头和其他两个叙事》(*Au Bout du Monde et deux autres récits*)，S. 吕诺 (S. Luneau) 法译本，人类时代出版社 (L'Âge d'homme)，1986 年，第 135—236 页。

的写作、未来的音乐、能通往所有意义的语言。在创作一部“完全筹划好的”作品之前，普鲁斯特就梦想过这样一本书，该书的书页都是用幸福时刻的“光明语言”写成。事实上，正是这种私密的分裂形成了“法国”病，也就是文学病，而博尔赫斯想恢复一种短篇小说的神话统一性，以对抗这种文学病。他不停地批驳马拉美的那句名言，这句名言说世界被创造出来就是为了写成一本好书。然而绝对的痛苦对他来说并不是对好书的迷信，而是这本书的矛盾本身。这本书总是趋向于自己的消失，消失在对光辉语言的不可能的梦想中，消失在平凡琐事的无限累加中，作品的差别应该在这些琐事中显示出来，并且随时都有被吞没的威胁。

艺术的区分不停地迷失在过度的文字和事物的非区分中——或滥用中。为了拯救艺术固有的创作威力，同时拯救作为其反常补充的非人称性，博尔赫斯应当操作一种特有的扭曲：虚构的进程必须产生它从中而来的“现实”，必须产生经验的循环，通过这个循环，短篇小说的内容就显得先于讲述小说的声音，并独立于作者的筹划。亚里士多德曾在反转中看到了悲剧的完美，通过这种反转，俄狄浦斯固执地寻找的真相便以损害他的方式揭示出来。博尔赫斯将这种反转转移给叙事结构本身，转移到创造者和创造物的关系中。在“纹心”中所实现的正是这种转移，叙述者在“纹心”结构中最终显示为其人物的梦想。那些欣赏

其精湛技艺的人，似乎还没有注意到这个根本要点："纹心"首先是填补深渊的手段。从人物到叙述者的持续转变，还有从读者到作者、从操纵者到被操纵者或从变节者到英雄的转变，都有十分明确的功能：经验的可逆性在虚构中恰恰是经验连续性的证明，这就是席勒"朴素诗歌"（poésie naïve）的著名连续性，抑或《圣经》史诗或黑格尔生平作品的连续性。所有人为做作的东西，所有充斥于博尔赫斯世界的可逆性形象，都可以设想成对唯一一件赝品或仅有的一对人物的反驳。它们也是对那张课桌的无休止反驳，而在这张课桌前，布瓦尔和佩居榭——还有福楼拜和他们一起——被套牢，从事无止境的抄写工作。如果说布瓦尔和佩居榭犯了错，认为在生活中可以实现作品，那么按照博尔赫斯的看法，福楼拜同样犯了错，他认为在讲述其人物幻想的完美作品的非人称中，可以实现一种高级生命的威力。通过将他的堂吉诃德和桑丘·潘沙固定在作品的仆人工作中，福楼拜阻止了无限制的交换运动，这种运动对博尔赫斯来说正是文学威力的中心：这种交换发生在塞万提斯和堂吉诃德之间，堂吉诃德和罗兰之间，堂吉诃德的叙述者和艾哈迈德·本·安赫利之间，皮埃尔·梅纳尔[①]和塞万提斯之间，或是堂吉诃德和他那些"德国的、

① 皮埃尔·梅纳尔（Pierre Ménard），博尔赫斯中篇小说《梅纳尔，〈堂吉诃德〉的作者》的主人公，假想的法国作家。——译注

斯堪的纳维亚的或印度斯坦的”[①] 幽灵人物之间，士兵塞万提斯和任何阅读这些幽灵人物历险的读者之间。

在博尔赫斯笔下如同柏拉图笔下一样，有一种好的和坏的文字流通。坏的流通就是文字仅仅为阻止交换而流通的流通：没完没了的作品，讲述一切的文字。好的流通不再像柏拉图笔下那样，是主人言语的流通。它是分享梦想的流通。而贫乏的想象，就是任何其他人都不能梦想的梦想的想象。福楼拜，他喜欢进入艾玛的“少女梦境”，而轮到他自己的时候，却拒绝成为艾玛所梦想的对象，就像普鲁斯特的叙述者拒绝成为夏吕斯或斯万的梦想对象那样。好的流通，就是能轮到它自身被别人梦想的梦想的流通，而且这个梦想已经被梦想过不知多少次，因为它本身就是世界这个梦想的片段。两位僧侣回归他们的课桌前，作者在那里显示着他无形的在场，他像上帝那样在创作中无处不在而又无影无踪。与这一回归严格对立的是非人称的另一种诗学，被概括在另一种目标中的另一种文学的神学，“一切事物和没有事物”（Everything and nothing）的文学。其中的主人公曾经既是所有人又不是任何人，他向上帝抱怨，说他从来没能成为自己。对此，上帝反驳说，他也不能更多地成为自己，说他也像其对话者一样梦想过世界，

① 豪尔赫·路易斯·博尔赫斯，《讨论集》，同前，第23—24页。

就像威廉·莎士比亚那样梦想过自己的作品。[1]

这里当然是对福楼拜纲领和文学思想的严格颠覆：雕刻在大理石上的篇章对立于梦想的“诗歌性”消逝，对立于儿童房间里的魔灯投影。博尔赫斯用以对抗抄写的无限重复的东西，就是梦想者和梦想物位置的无限可逆性，也同样是梦想的无限重复，作品必须在梦想中解体，以遵守其成为世界的诺言。一种文学对抗另一种文学，这就意味着一种非人称性对抗另一种非人称性。但是这也意味着文学的自我消解对抗着另一种自我消解。那篇谴责读者迷信伦理的文章以这样一个段落结尾，初看上去有些令人困惑：一种文学的诺言，这种文学“能够预言一个时代，这时的文学将沉默不言，极力反对自身的美德，热衷于自身的解体，奉迎自己的终结”[2]。博尔赫斯说，这个未来已经显示在沉默式阅读的实践中。我们很清楚地理解，这种沉默对立于法国式夸张，而且尤其对立于福楼拜著名的高谈阔论，即使没有明说亦然。然而它似乎还对立于对另一篇文章的分析，这篇文章同样谴责了“书本崇拜”，其中福楼拜和马拉美对书本的迷信被认为是圣安布罗斯[3]的致命革新的最终结果：沉默的阅读，看着书本的沉默目光，这与经验和

---

① 豪尔赫·路易斯·博尔赫斯，《作者》（*L'Auteur*），罗歇·卡伊瓦（Roger Caillois）的法译本，伽利玛出版社，1982年，第93页。

② 博尔赫斯，《讨论集》，同前，第25页。

③ 圣安布罗斯（Saint Ambroise，340—397），早期基督教拉丁教父，公元374—397年为米兰主教。他坚决捍卫正统基督教，主张教会独立统一。——译注

文本的传统口语交际完全相背离。[1]

不过在这两种分析之间并不存在矛盾：对博尔赫斯而言，有一种好的沉默，正如有一种好的噪音那样。还可以补充一点：对书本有一种好的想法，正如有一种不好的想法一样。谴责书本崇拜的那篇文章为我们提供了相关的解释，让一位非典型的法国人莱昂·布卢瓦[2]去驳斥其同胞的迷信。针对世界应该成为一本书的想法，唯一可以做出的反驳就是，世界本身仅仅是一本书，并且从来就只是一本书。以此为代价，书本和世界之间的不良断裂和不良联合同样被辞退。文学不再与生活分离，同时又独立于脸盆和柳叶刀，也摆脱了客厅里餐巾的窸窣声，远离妓院中的项链声。文学不过是虚构一个世界的远古权力和该权力的普遍分割。

因此，博尔赫斯针对文学的法国所发起的文学论战，将理解某种关系的两种方式对立起来，文学为了与美丽文字区分开来，与神话和史诗重新创造的过去建立了这种关系。一方面是业已失去的整体性的反向等价物：写作的孤独，这是不面向任何人和面向不管何人的文字的孤独，也是在各种经验的无区别中无止境地描绘差别的文字的孤独；

---

① 参见《论书籍崇拜》(Du culte des livre)，《调查集》，同前，第162—170页。

② 莱昂·布卢瓦（Léon Bloy，1846—1917），信奉天主教的法国小说家、散文家、论辩家。——译注

另一方面，则是虚构实验与民众生活的作品之间重建的联系。这种分歧将一切事物一分为二：对博尔赫斯而言，有一种不好的非人称性，它让任何事物等值于其他任何事物，而另一种好的非人称性则让所有的位置具有可逆性。有一种不好的读者至上，它助长着对风格的迷信，也有一种好的读者至上，将读者变成他所阅读的作品的创造者。存在一种不好的文学的自动消解，它将文学套牢在对任何事物的无止境复制中，还有一种好的自动消解，它使文字的交流消失在经验的交流中。在反对文字过度的论战中，博尔赫斯创造出一种“沉默”文学的绝对解决办法，这种文学不过是被分享的想象生活。在反对事物过度的论战中，他也创造出绝对的解决办法，即一个无事物世界的解决办法。在这个世界中不存在任何事物，而只存在各种状态，而且这个世界中的状态本身也只是一些梦想，只是一些想象。为使文学和生活之间的连续性得到保障，文学必须仅仅是梦想，然而也必须做到这一点，即文学与之不能分离的世界，它事实上也只能是个梦想。

然而还应该补充一点，这种关于文学的分歧并非他物，它就是充当写作艺术的已定制度的文学本身。文字和事物之间差距的消除是个组合梦想，在这个梦想的阴影下，展开着分割文字和事物的间隙那永无休止的进程。假如事物只是一个虚构与符号的组织，而愿望将在这个组织中得到展现和自行毁灭，难道这不已经是巴尔扎克现实主义的最

后真理吗？假如文字只是素材的不同状态，难道这不也是福楼拜或普鲁斯特的梦想吗？博尔赫斯只是让“法国人”的梦想成为虚构，成为理论。他独自将法国人的斯威登堡[①]主义或不连贯的叔本华主义引向其绝对的推论。但是情况也可能表现为相反：这种“不连贯性”就是文学的内在逻辑。想要摆脱这种不连贯性的人，他所做的不过是将梦想直接记录于书中，而其他人则容忍这个梦想与写作实践之间的差距。这就是说世界的断片，即上帝的梦想，文字在其中消解的梦想，它们永远不过是文字的堆砌。博尔赫斯在写作，比起福楼拜来既不多写也不少写。他将布瓦尔和佩居榭从公共课桌上拉过来，让他们每个人都成为对方的读者。位置的无限可逆性，这就是反驳福楼拜的一种方式。这就是梦想那个不愿被人梦想的人的一种方式。但是这个梦想福楼拜的博尔赫斯的梦想，它也确实是福楼拜的梦想。那位想将文学归还给史诗和神话的盲目作家，付出将世界变成上帝梦想的代价，他并非他物，而正是福楼拜所说的那个“盲目的工具”，是“上帝借以向自己证明自己的器官”。如果说博尔赫斯有理由反对福楼拜，这也确实说明了一点，博尔赫斯不过是福楼拜的一个梦想。或许并非所有克里特岛人都是说谎者。但是任何作家都不能逃避写作的环境。

---

① 斯威登堡（Swedenborg，1688—1772），瑞典科学家、哲学家和神学家。——译注

交 叉

通过窗户的真理

——文学的真理、弗洛伊德的真理

> 突然，窗户自动打开，我惊恐地看到，在窗户对面那棵高大的核桃树上，蹲坐着几匹白色的狼。大概有六匹或七匹。

一扇窗户：真理从那里进来。三个重要特征首先标示着这个真理。第一，真理出乎意料地进来。就像人们并不等待的东西，人们并不想要的东西，这就让人害怕：因此，它是哲学家教人寻找的真理的反面。哲学家教我们通过方法和苦行去寻找真理，它是登上山顶自行凝视的真理，是照亮感性世界的非物质光芒。第二，真理以神奇故事的特征表现出来：民间故事中的狼，幻想和恐惧的产物，它尤其令人望而生畏，因为在故事中，它的出现常常超出人们在现实中相遇的情形。第三，真理隶属数目的范畴。但是这个数目不再是真理的古老朋友的黄金分割数，也不是几

何学比例，让感性服从于理性关系的无限性。相反，它是平凡的算术加法。有六匹或七匹狼：数目产生意义，甚至对数目的不确定也产生意义，因为在计算中多出了一个或少掉了一个。

真理就这样进入《狼人》（*L'Homme aux loups*）的房间。还应当善于辨认真理出场的方式。弗洛伊德对我们说，为此应当遵循两个基本规则：第一，将这种直接出场的每个元素当作一种遥远现实的等价物；第二，将其中每个元素当作其反面的替代物。外公在不久前读了一个关于狼的故事，姐姐则玩耍着将《小红帽》中的狼放到她那胆小的弟弟眼前。然而，之所以有这些狼存在，这些随时准备以简单方式来解释梦境的狼，那是因为有另外一只狼，它更加古老也更为隐蔽：民间故事的另一只狼，一只真实的狼，而前面两只狼则是为了隐藏它。狼的数目是七匹：七匹狼只是为了与七只山羊羔对应，一匹狼就足以威胁七只山羊羔。狼是白色的：那是为了针对绵羊，绵羊由数只牧羊犬来看守，它们与狼相似却又是狼的敌人。狼一动不动地待在树上。这就意味着它们实际上处于活动中。它们眼睛紧盯着那个睡觉的人。这就意味着从前是睡觉的人在紧盯着——但这并不是从前，应该确定日期：这是在一年半前的确切时间，大约下午五点左右——从背后咬住母亲的发狂的狼爸爸。

真理就是这样行事的。针对认为自己道路很奇怪的

那个人，弗洛伊德及其继承者则这般回应，说奇怪这一事实并不妨碍存在，也不妨碍证明真理的存在，通过最为不容置疑的标记，精神与事物对应的崭新形式即痛苦来证明。

无论如何，有时必须反转论据：存在并不妨碍变得奇怪。假如真理从窗户进来，而不是人们向它走去，假如真理全部是有形之物，且完全由虚构产生，假如它由感性事件构成，而这些感性事件又是完全可理解的——当然这种可理解要以从反面抓取每个成分为条件——假如对真理的拥有不能通过快乐而只能通过痛苦去证明，那么所有这一切都可能存在。这并不妨碍人们提出问题，即这种事情怎么能如此简单地思考。

向思想提出挑战的东西，基本上是两种事物的结合：真理就像一次彻底的侵害而突然出现，它打乱了各种原因的常规，然而这种侵害的形式却被归入因果链的可靠逻辑。

有人会说这是科学的平常工作，即用真实的因果链替代虚构的因果关系。不过下列做法则不太可能，即简单转移伽利略的古老格言，以利于无意识的真理，说地球在转动，不管亚里士多德的说法和神秘的原因何在。因为弗洛伊德科学的战斗将自身引向逆转的战线。在那些年代，伽利略的后人十分擅长于追寻神秘的原因：他们废除形而上学以利于物理学法则，废除心理的古老历史以利于生理的条件反射，取消真理以利于科学。从窗户进入的真理，让

四肢生病的神秘思想，他们对此无能为力："神奇的童话"，好心的克拉夫特-埃宾（Kraft-Ebbing）教授如是说。"这并不妨碍存在"首先针对的就是他们。弗洛伊德对抗的就是他们的法则，他凭借的是这些原因，即民间故事和梦想的"幻想"通过掩盖故事的手段所揭示的原因。他所要求的真理正是故事的真理，故事的某种真理，也是从窗户进来的真理。

每个窗户里都有一个故事：狼人的案例可以这样概括。一个窗户，就是一个确定的结构，一个四个极的关系：内部和外部，连贯和中断。这种关系具有双重方向：外部就相当于真实，它与封闭于自身的内部相对，但是内部也是充当现时现地的内部，与向外逃逸的幻景相对。可逆的空间分割也是一个双重的时间分隔，起着连接或中断的作用：从窗户穿过时，感觉要么流通，要么凝固。

这些窗户，即内部与外部、梦想与现实、通行与阻塞的分割变得模糊的地方，它们绝对不是全新之物。因为那个世纪的小说，即诞生狼人的世纪末的小说，已经大量使用了这些窗户：如巴尔扎克的窗户，待在阁楼里的幻想者或好奇的路人通过它们悄悄地抽取了一幅画作，并通过画作勾勒他们所钟爱的处女的形象，剪辑出他们欲望的剧情（《双重家庭》[*Une double famille*]、《猫打球商店》[*La Maison du Chat-qui-pelote*]）；再如福楼拜的窗户，它们朝着无关紧要的场景打开——染坊的肮脏河流，被风刮倒的

四季豆支架——也就是说，朝向事物的巨大被动性，而被动性的突兀又转变为莫明其妙的爱（《包法利夫人》）；又如《妇女乐园》的橱窗，其中的白色布匹和彩色灯光庆祝着对女神的崇拜，等等。

从《狼人》窗户进入的真理，或许会表现为民间故事的“古老”真理，表现为狼所隐藏的恐惧的无年龄真理，正如阐释的调整程序所还原的那样。然而，怎能不在历史地确定的这些小说窗口的连续性中思考这个真理呢？是否能做出如下假设呢？即这个无年龄真理的到来必须以穿越窗户为代价，这是故事真理的新形式，是连接内部和外部、现实和虚构、连贯和中断的新方式。这个新形式就叫作文学。

要理解这个联系，必须尝试着清理出真理与故事之间可能的关系类型。首先是民间故事的真理。我这里指的是听众或读者通过民间故事的虚构学来的真理。这种真理本身包括两种类型：一种是道德上的真理，它由虚构人物的幸运或不幸来传授；另一种是博学的真理，由虚构的寓意面纱从无知者那里窃取并且供学者们去理解。柏拉图所揭露的正是这种双重的真理。他以简单运用矛盾原则的名义驳斥了支持寓言的寓意真理的人们：这种事情似乎不太可能，即某种非真理——某种虚构——会出自某种真理的教学。我们应当清楚地理解柏拉图所揭露的虚构混乱究竟由什么组成。这种混乱便是双重性的王国。问题并不在于阿

伽门农[1]是个虚构的人物。问题在于一个有血有肉的生灵赋予了他生理现实，一位诗人或一位演员将自己的声音或身体借给这个人物。问题还在于从人物撕心裂肺的痛苦中，人们希望提取真实事物的一（[l'Un] mathos patheï：通过痛苦得到教育，通过人们忍受痛苦和目睹他人忍受痛苦得到教育，正如在古希腊悲剧作家的作品中，人们这么说道）。民间故事的伪真实强加了双重性法则，甚至将这种法则扩展到神灵身上，描绘了一些骗人的神灵，即与神性观念相矛盾的神灵。事情确实如此，学者们将荷马笔下的神灵争斗和欺骗表现为具有宇宙论真理的寓言。然而通过说谎神灵的故事做假，又能展示怎样的宇宙真理呢？欺骗只能教授欺骗，疾病的场面只能教授场面的疾病。任何故事都不会导向真理，都既不掩藏真理或也不教授真理。唯有模仿真理的诗歌才能产生真理的效果——这就假设在诗歌之前人们就知道这个真理，就已经存在一种事实的真理，而真理的途径只属于诗歌。

与民间故事的这种欺骗性真实相对立的是虚构的逼真。亚里士多德的模仿（mimesis）是这样的：一种虚构相对于真理和现实的双重消减。虚构并不是一种拟像。它是一种安排。因果的安排——故事（muthos）——从故事中抓取虚构，而故事则被设想成一连串事实的经验性平白表达。

---

① 阿伽门农（Agamemnon），希腊神话中的人物，迈锡尼国王，率希腊人攻占特洛伊。——译注

这种安排也从对真理的评判中抓取虚构。虚构事实上并不表现那些欺骗幸运者或不幸者的图表，它安排了一些从幸运到不幸或从不幸到幸运的合理过渡。它并不声称要借此教授什么是幸运或不幸，人们怎样获取幸运或避免不幸。它只是教授关于因果的游戏智慧，关于期待、完成和意外的游戏智慧。与被表现者所产生的相比，虚构产生的情感并非任何类似的快乐或痛苦。这是人们猜测到因果之间合理连贯的纯粹快乐，或被没有想到的连贯突然袭击时的纯粹快乐。

逼真的游戏就这样将它的内在性——连贯的横向性——与样板与复制品、事实与表象之间关系的纵向性对立起来。然而这种逼真的游戏只能在一定数量的条件下才能运行，这些条件确定了一种与真理乃至经验论真理相协调的双重关系。这个游戏首先假设事件的连贯性是可预见的，即使这种预见反差鲜明亦然。不过为使事件之间具有连贯性，首先必须有事件存在，**幸运**必须有利于或阻止某些行动。然而**幸运**只利于或阻止那些生活在其范围里的人：那些打算达到伟大目标和开展重大活动的人。行动的秩序，被追寻和阻止的目标的秩序，它与生活的秩序截然不同：生活的秩序，就是日复一日的秩序，就是事务不断重复的秩序，就是普通人的秩序，他们的行为和举动并不属于目的及其对立物的这种合理性。古典秩序将这种逼真的条件系统化为一个完整的等级体系，即人物、环境和表达形式

的合适体系。它将确定人们的类别，这些人善于置身于目的和手段的可预见连贯中；确定这些连贯可能具有的特殊形式；确定一些特殊情感（荣誉、荣耀、雄心、嫉妒，等等），而在这些情感内部酝酿着行动的目的，情感的作用或反作用也会根据情感来忍受；最后还会确定借以识别思想和情感的表达符号，正是这些思想和情感指导着行动，并且对行动的效果做出反应。

因此逼真要想完善其体系，就得再次引进一个相像体系：性格的编码，而且人们能够期待它们的某种用意或某种反应；做事方式的编码，做事方式能指明事情的伟大或渺小；表达的编码，这些表达蕴含着喜悦、悲伤、恐惧、嫉妒或愤怒……逼真就这样建立起一个双重游戏。它让"自然开口说话"，以自然符号的语言说话，使自然被人们认识为真理。然而这些符号的游戏只能在反自然的条件下才能展开。如果说艺术能够通过对我们已知情感的再认识取悦于我们，那是因为艺术是一种公开的做作，不用向真理做出交待。但也因为这种做作会被人当作真理，即它说的艺术不是真理的那个真理。巴特说："这是一个具有全部真理特点的永恒谎言。"[①]

但是这个与真理相似的谎言的双重性游戏会假设这一

---

① 夏尔·巴特，《化约为同一个原则的美术》，书友出版社（Charles Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Aux Amateurs de livres），1989年，第87页。

点，即虚构作品的秩序与现实的秩序要清晰地分开。逼真物要避开真理的判决，同样要避开让生活变得毫无区别的做作的道理，避开让生活既不做作也无理性的道理。逼真体系确定了一种禁止生活常规涉足的理性形式。它占据并保持着日常生活的道理与真理分离的间隔。真理不能载入日常生活的混乱和梦想，它要穿过分离和统一这些混乱和梦想的窗户，那只有在分离两个原因体系的逼真秩序被打破时才能进行。

不过，写作秩序中逼真体系的这种断裂恰恰就是被称作文学的东西。文学并不是新的称呼，即 19 世纪的美丽文字所采用的名称。文学是真理的某个新制度的名称。这是一个真理的名称，它首先就是逼真的毁灭：一个非逼真的真理。

“逼真的毁灭”是一个可能导致误解的表达方式。人们很愿意将其理解为对逼真的强制和代码的简单解放。新型作家可能是能够做所有事情的人，是自由的讲述者，他可以将任何原因与任何结果或无结果联系起来。这就是黑格尔在让·保尔[①]那没头没尾的叙事中觉察到并且痛斥的幻想。这还是某些人赞扬的霍夫曼[②]作品中的幻想，或是延森[③]为使弗洛伊德绝望而要求的幻想。“幻想的人”就是那

① 让·保尔（Jean Paul，1763—1825），德国浪漫主义作家，以幽默小说而闻名。——译注

② 霍夫曼（Hoffmann，1776—1822），德国浪漫主义作家、作曲家。代表作有《卡罗特式的幻想篇》（*Fantasiestücke in Callots Manier*）。——译注

③ 威廉·延森（Wilhelm Jensen，1837—1911），德国作家。代表作有《格拉狄娃》（*Gradiva*）。——译注

个将“幻想”——即对任何一种生活或梦想的奇特不加区别——当作他能随意支配的游戏的人。在《格拉狄娃》中，延森满足于这一点，即诺伯特·哈诺德和庞贝火山灰的女幸存者的会面仅仅是一场骗局，一场由调皮鬼佐埃策划的骗局，说到底，是由想象出前者和后者的某个创作者策划的骗局。因此，逼真的体系似乎要让位于一种纯粹的无言契约，让位于虚构者和那些赞成玩其游戏的人之间的契约。

然而这个取代逼真逻辑的自由契约的梦想，它却缺乏文学革命的彻底性。它仍旧依附于给虚构提供自身理由的模仿原则。这还是逼真的逻辑在管理延森的虚构，管理他自己所设想的虚构：如果说任何骗局都能骗过诺伯特·哈诺德，那首先是因为他是一位考古学家，而考古学家则生活在一个过时的时代，其次是因为他是一位梦想家，而梦想家的本质就是将他们的想象看成事实。这些特殊原因将参照一个更为根本的原因：一切都有可能在诺伯特·哈诺德身上发生，因为这个人物并不存在，因为虚构的生灵听从一种逻辑，一种不是现实的逻辑，一种对真理来说不算数的逻辑。

针对这个自由创造的想法，弗洛伊德提出了这种要求，他要求人们就诺伯特·哈诺德的童年时代或就小娜塔那埃勒所害怕的实际物品说实话。这个要求可能看上去荒诞不经：如何从那些仅仅靠霍夫曼或延森的语句获得现实特征的现实中提取他们故事的真理呢？他们对自己的故事都难

以抓住。然而这种表面的荒诞却有它的逻辑：逼真逻辑的结束并不是自由中的虚构王国；相反它是这种“自由”的结束，是虚构和故事之间分离原则的结束。诺伯特·哈诺德并不存在，但是这不会给他，尤其不会给其创造者提供任何优先权。虚构生灵的故事和真实个体——大人物或任何人——的故事，事实的原因和虚构的原因，它们如今都属于同一个可理解性原则。它们今后将仅仅隶属于真实——和虚假。

为了解释诺伯特·哈诺德的故事，必须在其彻底性中考虑文学特有的新型真理制度。这个制度并不会让逼真的体系消失，以利于自由的创作。它只是让一个环境消失，让逼真物运行于其中的环境消失。这个环境，首先是分离的环境，行动的因果逻辑与生活的连续重复的故事之间的分离。面对保留的事件、行动、目的和激情，现在与之对抗的将是大家共有的感知、状态和幻想。文学的真理，就是任何事情都有可能发生在任何人身上。然而任何事情与任何人的这种关系，并不是创造性幻想编造神奇事件的王国。相反，这种关系意味着幻想被缠在现实的某种组织内，其中平凡与非凡不再有所区别。一位农家女孩完全平淡的“内心”生活，与杂志上描写的生活完全相似的生活，比之发生在大人物身上或赋予勇敢冒险家的惊人事件，其真实感既不多也不少，其固有的虚构既不多也不少。任何事情都有可能发生在任何人身上这个事实，尤其显示出“发生

事件”的平等性，显示出事件的逻辑与任何性格和生命等级的分离。

与行动逻辑和行动者等级一起崩塌的便是表达方式的逻辑。逼真的体系带来一整套稳定的关系，即在表达方式和意义之间、在愤怒或恐惧之间、在爱或恨之间、在表达和识别这些情感的符号之间的稳定关系。勒布朗[①]的那些面部模型仍然是这种对应的最有力的证明。而当狄德罗想要展示荷马作品中的一个变义词时，即向我们介绍被困在大雾中的埃阿斯[②]所说的那个词时，他很自然地转向了雕刻，以便向我们展示这一点，即这个被误解的词，这个将顺从转变为对抗的词，它被表达为一个形象，在这个形象中，不仅面部的表情变了，而且整个身体的姿势也被扭曲了。

被文学真理所驳倒的正是这种恰当表达的类似。正如行动不再对抗状态，幻想不再对抗现实，意义也不再通过一种对应体系来表达。意义也不再来自对某种表达特征的观察的推断。从今以后，符号本身就是事物或者事物的状态。意义就处在事物的结构中，或处在文本的无声音乐中。巴尔扎克式的观察者，他会看到某个时代和某个社会的历史就写在某张面孔、某件衣服或某个建筑门面上。左拉式

---

① 勒布朗（Le Brun，1619—1690），法国古典主义画家，路易十四的首席宫廷画家。——译注

② 这里指大埃阿斯（Ajax），希腊神话中的人物，特洛伊战争中的希腊英雄。——译注

的画家就在集市的货摊上或在《妇女乐园》的货柜里直接抓取现代生活的伟大诗歌。雨果式的观察者会下到巴黎下水道，以便寻找这位“伟大的犬儒主义者”所收集的真相：揭掉面具的真相，肮脏装饰后的真相，与废金属对等的金路易的真相。

与逼真的范畴，与期待的行动和编码的表达相对立的东西，就是书写在事物本身之上的真理的范畴。一个建筑门面或一个下水道的无声言语，要比任何演讲更加精彩，因为它不表达任何意思，因为它不能说谎，因为它是书写在事物上的自身历史的纯粹铭文。真理就通过物质的象形文字方式来表达。真理就写在细节的无意义之处。作家收集着真理的符号，双眼紧盯着剥落的建筑门面和穿破的衣服，或者钻进下水道。下水道冲走现代文明所抛弃的一切，还有地下河所隐藏和认可的一切。作家阐明这些符号，以此描绘一个社会的解剖图，或隐藏在伟大行动和响亮语言光芒后面的一个时代的画卷。

这种全面意指过程（omni-signifiance）很不幸有其反面。一切都会说话。意指不再按照意图和表达的逼真性而建立。但是一切都会以平等方式说话。任何事物都不会比另一事物说得更多。于是符号那丰富的差别便消失在事物状态的平等的无意指过程（insignifiance）中。书写的符号将自行变作任意的渣滓或纯粹的强度差别，以便到达一个点，在那里，任何东西只能是各种粒子的无差别振动或随

机偏斜。粒子的偏斜总会引起各种事件。当福楼拜将目光固定在指甲的亮光上或小阳伞波状织物上的融雪水珠上时，会产生人们称为爱情的事件，然而这些事件不再适合于任何解读：指甲是一个起作用的贝壳，但它并不能被人解读。文学曾经是破解记录在皮肤、石头和织物上象形文字符号的行当，如今成为粒子的无声音乐。福楼拜在其句子中不再看到任何东西，他必须让人们听到这些句子，以便从中辨别出某样事物，从中辨认出虚假物或真实物的声音。他说，虚假物的声音听起来就像一种“不匹配的谐音”。这种断言与风格学家的语言纯洁主义毫不相干。更确切地说，如果风格高于一切，那是因为风格是松散事物的固有节奏，是理性缺失的事物的节奏。然而这种松散是看不到的，而只能听到。

这便是文学真理的双重机制：文学真理首先是记录在事物上的真理机制。文学似乎首先是这样一个东西：它是故事的世界，被泛滥的事物所吞没的世界，它也是被绘画侵犯的写作的世界。精神分析学家将会从中识别出其他事物：地点和方式的转移，真理将根据这些地点和方式起作用，让人们识别它。然而其结果是立刻遇到它的反面，即真实王国里任何细节提升的反面：在文学范畴内，普遍差别和说话事物的王国将转向其反面——所有言语的平等无意指过程（insignifiance）的声音，正是这些言语谱写出独一无二的相同音乐。针对四处书写的言语，回应它的是不

再说任何东西的言语，它所传达的无非就是无理性事物的节奏。文学阐释的旅行就是这个轨迹，将意义的象形文字引向无意义的声音。这个两极之间的旅行隶属于唯一而相同的原则。这个原则就是意指和意愿之间的分离。其表现性言语曾经是一个意愿发送给另一个意愿的表达方式。文学真理所割断的，正是意愿与言语和行动的这种联系。从今以后，主要言语将是不意味任何东西的言语，呈现在真实的肉身上或从其声音的冷漠中减去的沉默言语。文学阐释在描绘说话事物的泛滥和细小事件的不起眼声音之间的旅行，恰恰就是支配意指的强权垮台的过程，意指就是下到意愿的地狱。

事实上，文学真理的小说只有一个题材：意愿的疾病，思想的疾病，这种思想源自表演和符号的无限可支配性，即有可能在事物的肉体中自我实现。《驴皮记》中那位古董商说，想要和能够是两种严重的疾病，那个人向东方文字的学者和窗外事物的梦想家奉献用梵文写成的羊皮纸文稿，使得他能够实现自己的愿望，但是得以他的生命为代价。作家是隐藏在社会排场后面的符号的新型解密者。然而又是否认这种威力影响的人。擅长加密文字的专家在羊皮纸上所看到的仅仅是死亡，这是承诺给想让文字的前程得以实现的那个人的死亡。作为解读社交界表层符号的专家，伏脱冷（Vautrin）也在社会的秘密深层进行搜寻，他得到的最后升迁是警长这个职位。这个人物的命运也让人理解

了侦探小说的命运：侦探小说在文学时代将是古老意义的小岛，在那里保持着原因连贯的恒定性，保持着推断目的性行动和行动特征的可能性，是合理性的领地，为所有那些人所梦想，他们在文学革命中只希望看到某种更新，某种表现性逼真的净化。某种社会科学的想法也将得以确立：揭穿谎言的科学的想法，这种科学将引导对事物符号的阅读，将其引向有待揭露的社会骗局的平常逻辑。

对那种不赞同侦探小说合理性的人来说，意愿小说只能是意愿破裂的小说。这种小说有两种主要的连续形式。首先是意愿的灾难，这种意愿被其自身的滥用所打败，被这种失衡比例所打败，它确定好所有目的，解释好所有符号，这迫使它所选择的对象只能是些幻影，透过任一扇窗户大量呈现的幻影。其次是意愿的深渊，这种意愿被所有表现幻影的对等物所说服——在《包法利夫人》的某个段落中，艾玛透过小屋窗户所观察到的蓝色、绿色、红色或黄色的原野。因此从表面上看，最好是什么都别想要，除非是愿意和不愿意、真理和谎言的对等物：布瓦尔和佩居榭的“最终永恒的快乐”，他们回到自己的抄写工作中，身处句子声音的平等中。这也包括那位医生向州长保证的话，说他们是不伤人的狂人。

文学真理是这样的东西：“思想的无所不能”。然而这种无所不能是一种特殊的能力：它是东方羊皮纸的法力，每当有人使用它时，羊皮纸就会变小一次。思想是万能的。

然而万能的东西就会消除差别，消除手段和目的、原因和结果、符号和阐释之间关系的差别。思想不再借助于目的的确定、手段的选择和符号的推理来实现。它不再在行动的非物质性中实现，而是在物体上直接实现。物体不再是服务于思想的工具，而是思想的操作舞台。

因为万能思想主要能做的事情，即不再选择特别目的的思想能做的事情，就是让身体忍受痛苦。而医治这种疾病的药物就是什么都不能做，什么都别想要。身处于两个世纪和两个真理机制之间，巴尔扎克笔下的古董商认为，要治愈这种病痛，“只需借助于思想”去享受事物的表演。但是，故事的续篇却已经看到他拉着年轻貌美女子的手臂在忏悔“过错”。到了福楼拜时代，不同表演带来的幸福已经被缩减为松散句子的音乐性幸福，这种句子将各种感知并列在一起，仅仅说出真实与虚假的等价物——这种句子也只能在痛苦的极限中获得，每个手指都像灌了铅，每个指甲尖都疼痛不已。[①] 在易卜生[②]时代，人们知道，思想不可能不实现：索尔尼斯爬上屋顶就会摔得粉身碎骨（《建筑师》）；那个瘸腿儿童艾友夫，他因父亲不爱他母亲而爱那个他以为是姐姐的阿斯塔而致残，因而在追踪这位鼠婆子的过程中葬身海底（《小艾友夫》）；丽贝卡和她所爱的

---

① 古斯塔夫·福楼拜，致路易丝·科莱的信，1852 年 7 月 26 日，载《通信录》第 2 卷，同前，第 140 页。

② 易卜生（Ibsen，1828—1906），挪威剧作家。作品有《培尔·金特》《玩偶之家》等。——译注

人——那位她通过思想杀死了其妻子的人——双双跳入湍急的河水（《罗斯莫庄》）。对于在身体中进行的思想而言，只有在思想中方能找到良方，这种思想不再想要任何东西，它要的仅仅是虚无。丽贝卡是否“真的”杀死了罗斯莫的妻子，她是否“真的”与自己的父亲上了床，阿斯塔是否就是阿尔梅斯的姐姐，这都无关紧要。唯一主要的真理就是这个与非愿望相等的愿望的洪流，而任何欲望和任何过错都将淹没在这个非愿望中。

通过狼人窗户进来的真理就是这种类型的真理，一种身体中的真理。它是不起眼事物中的真理，只要它穿越了表现的逼真性即可。正是这些现象的文学平等，才能让“幻想”的科学去打破实证科学的禁忌。然而，要让阅读成为一种阐释，要让阐释成为一种康复手段，就必须弄清全面意指过程和普遍等值之间的关系，必须将真理的在场分解到补充的身体细节中，而这种补充是故事真理的文学制度所提供的：最终对这个真实与虚假不加区分，对故事的意义和无意义不加区分。重要的是要将无意识思想从孕育这种思想的哲学中分离出来：这是欺骗式表现的平等哲学，是因果连贯的幻想哲学，是最终什么都不要的意愿的全能哲学，是放弃意愿的哲学，以此作为治愈患有思想病的身体的唯一方法。

这种哲学于是可总结为叔本华的专有名词，然而叔本华学说的财富来自其学说中整个真理机制所认可的东西，

这就是他讲述故事所特有的崭新方式，这种方式就叫作“文学”。为使身体中的思想真理能与这种哲学分离，就必须将文学真理与其自身分离。弗洛伊德所从事的故事修正恰恰就以此为目的。应当拒绝这种想法，即人们在沙粒中体验到的令人不安的奇特性就是人对机器人的着迷，就是向无机物回归的虚无主义欲望；必须给它提供一个确定的原因，并确定这个原因与阉割的恐惧相关，而失去双目便是阉割的明晰标志。必须用幻觉式惩罚去对抗小艾友夫对那位鼠婆子的着迷，通过这种惩罚，鼠男子自我惩罚，因为他仍然渴望已死去的阉割者父亲的死亡。应当在延森的作品中找到以下证据，即诺伯特·哈诺德体验到一种诱惑，他不得不压抑的来自年轻佐埃的诱惑；应当在易卜生的作品中找到这种表白，即丽贝卡曾经是她所谓继父的情人。重要的是要确立这一点，即思想让身体得病是在某个真实事件之后。仅仅以此为代价，解释就重新战胜了普遍等值。也是以此为代价，作为痛苦原因的思想能够成为快乐的理由。施利曼[①]所发现的“普里阿摩斯[②]宝库”[③]，业已实现的儿童欲望的宝库，将取代诸如弗雷德里克和德洛里耶等人那微不足道的幸福，他们在自己生命的黄昏看不到任何值

---

① 施利曼（Schliemann，1822—1890），德国商人和考古学家，发现了特洛伊遗址。——译注

② 普里阿摩斯（Priam），希腊神话中的人物，特洛伊最后一位国王。——译注

③ 西格蒙德·弗洛伊德，《精神分析的诞生》，A. 贝尔曼（A. Berman）的法译本，法国大学出版社（PUF），1956年，第250页。

得回忆的美好东西，充其量也就是没能光顾的一个小城妓院。

于是，我们遇到了问题的中心："幻想"的新科学要摆脱生理学家的禁忌，也只能依赖于这个文学真理，这个真理使得故事的理性与和现象的理性保持一致。然而文学真理是左手拿回右手给出的东西。它事实上使得幻想的链条依靠事件的现实这个说法变得难以想象。情感的差异建立在一种彻底同质性的基础上。同质物的痛苦叫作烦恼，它"没有原因"[1]，也不受制于任何事件的规律。因此，必须在真实与幻想的文学同一性中重新获取事件的真理及与其事件相连的原因链的效力。这正是新型科学和医学的条件，科学和医学应该用欲望的要求和反常的迂回来对抗愿望的灾难或舍弃。

总之，弗洛伊德这位医生的事业在文学中找到了其对应物。确实，引导作家——和患者——马塞尔·普鲁斯特的便是同样的原则：要治疗表现中欺骗性连贯关系的叔本华式痛苦，就得以某种真实事件的现实为代价——一个与表现范畴相异的事件，通常被当作现实的事件，摆脱了现实时间的事件，但也被当作强加的事件，通过侵犯方式强加于其固有的语言——一种需要翻译的语言。一种通过反面进行论证的事件：在弗洛伊德那里则通过矛盾法，让每

---

① 古斯塔夫·福楼拜，给马克西姆·迪康（Maxime du Camp）的信，1846年5月，载《通信录》，第1卷，同前，第264页。

个词语指意其反面意义，如以白当黑，以狼当羊，以观众当表演，以明确的抵触当深藏的欲望；在普鲁斯特作品中，则通过金属的叮当声、破碎僵硬织物的触觉或是淡淡的香味等感觉的绝对非意指过程，去开启某种“精神生活”的宝库。真理通过将不起眼的表演转换为能标志事件异质性的符号而获得。真理还通过翻转某种言语去对抗虚无言语而获得，而这种言语就记录在事物中，通过相反物的游戏而获得。于是，普鲁斯特的事件将回应福楼拜的非事件，借助的是能指和无差别之间关系的微小而又决定性的偏移。这是因为餐叉的叮当声，或触摸餐巾的破碎褶裥时的感觉，要比光顾土耳其妓院更加“无意义”，它们是真实的不容置疑的象形文字，让我们跳出表现的平等漠然，并且打开一条异质写作的链条，即确实经历过的生活的黄金链条，这种生活就叫作“文学”。

弗洛伊德并不攻击这般强劲的文学立场。他攻击的是那些真理的捍卫者，而这种真理又无法与生活的虚假区别开来。他责备那些幻想的“天真汉”，那些像延森一样的人，他们相信作家可以自由地杜撰一些虚假特征，用以标示其人物的态度和思想特征。相反，弗洛伊德采用从反面下手的相同策略。他为作家的“幻想”设陷阱，似乎达到最极端的顶点：其虚构人物的梦境。延森摆出魔法师的姿态，将人物的幻想推向简单而平淡的现实——对面窗户的现实，即按照定义，业已消失的世界的那些梦想者看不到

的现实。然而所谓的幻想家却忽视了一点，有一样东西是幻想所不能臆造的，这就是梦想。一个四行字的梦想，一个被粗暴逮住的蜥蜴的故事，一个动物学家研究方法中的不恰当句子，一个变成女同事的男同事，而真理就这般预示出来：诺伯特并不是一个被牵着鼻子走的无知梦想家——满足一位灵巧作者的随心所欲——被一个实在姑娘的戏耍牵着鼻子走。他是一位钟情者，不愿承认自己一直爱着那位小玩伴，并将这种爱掩藏于庞贝式女孩的幻想下，这是从城市废墟和冰冷大理石中奇迹般重生的女孩。

真理是从其自身和谎言的无差别中挣脱出来的，原因是曾经有过一个事件。真理能从其中摆脱出来，那是因为有一条通向事件的王家大道。在这条道路上，“幻想”被一个不依赖于任何人意图的现实所超越。曾经有过一个事件，于是就有了与该事件相连的因果链条。在普鲁斯特笔下，有一种断裂的快乐，通过联想（“不准确表达的链条”）的常规所体验的快乐，还有一种可能性，将事件连接到真实文本的可能性。在弗洛伊德笔下，还有一种可能性，即通过事件结果的连贯去重新发现事件，并让这种发现起到净化作用。这么一来，“文学真理”就有可能摆脱它的虚无主义之熵，被重新引向它的起源：一种以象形文字记录在事物肉体里的真理，一种揭示历史的真理。这时的事件不仅仅意味着与表现的因果逼真的断裂。它确定了一种固有的因果秩序。当然，条件是要通过他（弗洛伊德）的修辞游

戏得到认可，或者被转译为（普鲁斯特）隐喻链中的合适文字。然而问题也会因此以新的形象重新凸现出来：真理事件的异质性，只有通过逼真事物和可预见连贯的固有秩序的同质性才能获得。要摆脱非能指过程，真实必须与逼真缔结一个新的盟约。

真实果真逼真吗？这是一个古老的问题，也经历过众多的答案：柏拉图将对真实的沉迷与逼真的修辞策略对立起来；亚里士多德则断定，真实能够也应该被放到逼真的形式中，通过这些形式去识别真实；古典诗学命令将真实掷向它不逼真的地方；文学真理则分解逼真，或是有利于真实的物质写作，或是有利于使真实和虚假生活等值的节奏。为了重新确立文学的真理，精神分析学家与作家一样，应该重新将真实的异质锻造和逼真的可预见性统一起来。他应当建立一个真理的圆环，其中的事件掌控着解释，但反过来也被解释所控制。

这里正是困难的中心。解释事件的异质性究竟是什么？普鲁斯特的真理事件应该转译成风格的连贯，与科学法则类似的连贯："……真理开始之时，就是作家选取两个不同对象之日，作家将对象间的关系纳入艺术世界，而这种关系类似于另一关系，即科学世界中因果法则的唯一关系，最终将这些对象封闭于某种优美风格的圆环。"[①] 然而风格

---

① 马塞尔·普鲁斯特，《追忆似水年华》，第3卷，同前，第889页。

圆环和科学法则的等价仍是一个似是而非的隐喻，它确实回应了另一个似是而非的隐喻：由感觉碰撞“印刷”在思想中的书本的隐喻。感觉肯定会打动人，但它只能通过隐喻来记事。不存在真实的主显现象（épiphanies）所特有的链条。主显现象之所以获得意义，是因为它们的“真理”以悖论的亚里士多德模式突然出现，作为某条道路的后果和矛盾，而叙述者就迷失在这条道路上，在没有艺术的地方寻找艺术。真实只能以亚里士多德方式突然出现，就在惊人逼真的反常连贯中。异质锻造的新逻辑应该叠加上穿越幻想的古典逻辑。文学真理以双倍真理为代价，从虚无主义中摆脱出来：过程的真理和中断过程的东西的真理。事件和事件链条仍然是分开的，仅仅通过隐喻的彩虹结合在一起。

正是同样的张力赋予弗洛伊德的真理活力，使其成为事件的可解释真理。正是这种张力显现在对梦想修辞的破解过程中。假如说白等于黑、狼等于狗、山羊等于狼或者抵触等于欲望，那是因为梦想的语言只有在充当异质的逼真语言时才可解释。一方面，梦想之所以可以解释，那是因为它通过移位和浓缩来进行，它以亚里士多德式演说者的方式，有意识地安排其讲演的逼真效果。另一方面，浓缩和移位并不意味着对真实的锻造——异质物的锻造——除非采用能指连贯的形象，说出它似乎想说的事物的反面。然而解释所要破译的东西，总是幻想的游戏。这种游戏怎

样才能证明事件的现实呢？而只有这个现实能反过来证明“幻想的”链条，将其证明为真理效果的链条。

这便是和荣格[1]论战的重要意义之一。这里的问题不仅仅是要保护性病因论，以对抗唯灵论的再解释。更为彻底的是要知道，真理在事件和解释上是怎样两边兼顾的。解释的链条可以是真理的逼真链条吗？真理最终难道不是不可解释吗？然而如果真理是事件的不可解释物，那么欲望的前途——还有新科学的欲望——就不能摆脱意志的虚无主义逻辑，这种意志没有任何期待，而且不区别事情的各种效果。相反，如果真理通过阐释而获得，那么起作用就是解译幻想的清晰性：人类一代代梦想和表达的事物都需要这种清晰，而从远古以来，这种梦想和表达都处在文字的双重意义中，处在每个人经历的场景的等值中，处在自我想象的并且与整个物种的故事相像的等值中。

从《狼人》窗户进入的真理能够摆脱选择吗？这种真理之所以可以阅读，那是因为作品中的每个词语都相当于其反面。反面的游戏就是新的逼真的游戏，新的逼真使作用于物体的真理变得可以阅读。剩下的就是要知道，这个场景中可供阅读的是什么，这是成年人转述的一个儿童梦想：幻想的结果或事件的冲击。弗洛伊德让事物停留在一

---

① 荣格（Jung，1875—1961），瑞士心理学家，提出“集体无意识概念”。——译注

种奇特的悬念中。他曾经断言，对原初场景的真理的肯定是区别众多真正精神分析学家的试金石，若干年后，他重新提出质疑：归根结底，没有必要假设一岁半的儿童会观察到双亲的交媾。只需三岁半的儿童观察到狗的交配就够了，他会将这种观察同某种回忆，即双亲夫妻间亲热的正常表现结合起来。弗洛伊德断言，这并不能改变事情的本质。他当真相信这一点吗？这无疑并不能改变某个已经解决的问题，即知道“幻想”是否真的取决于某种性病因学，或像荣格希望的那样，“幻想”是否会重现人类命运的伟大象征。然而它确确实实会改变对这门病因学本身的思考。这会将起源事件转变为某个结合链条的元素，而这个链条将通过隐喻和反作用来运行。这样就成了两个事件，而不是一个事件，这也就成了两个真理，而非一个真理。

问题就这样被推向前台：人们是否能够证明异质事件的真理，同时又能证明对幻象的逼真性的解读？人们是否能够摆脱无意义真理和意愿的虚无主义？这种愿望并不想要其他任何东西，它只想在事件的线索中阅读出象征的无年龄真理。弗洛伊德的真理应该在无意义的海洋和象征的海洋之间开辟自己的道路。弗洛伊德的真理能否像小说家的真理那样，在开辟自身道路时不至于成为双重的真理，相互割裂的真理，而恰恰在这一点上，阐释必须紧靠事件的真理节点。

史学家、文学与传记体裁

传记重新回到了历史科学中。经过由年鉴学派开启的漫长的怀疑时期之后，博学的史学家们重新赋予了传记权利，而且在近30年中，他们中的大部分人向它贡献了自己的能量。这种新的恩宠伴随着不同的证明，并且在博学历史的研究中确立了这个体裁的合法性。然而提出这样的问题，即学者也能合法地从事生平叙事的体裁，意味着这种论据避开了问题的实质。事情完全可能是这样的："生平叙事"的实践远非对历史科学的严格程序的补充，而是向我们提供了这些程序的合理性的核心。这至少是我想支持的假设。我将从一个较短的文本出发来说明问题，该文本取自一部传记，由法国一位著名历史学家撰写：乔治·迪比[1]的《威廉

---

① 乔治·迪比（Georges Duby，1919—1996），法国历史学家，主要研究中世纪社会经济史。著有《法国史》（三卷）、《西方中世纪的农村经济和乡村生活》等。——译注

元帅》(*Guillaume le Maréchal*)。以下便是作者在传记开头讲述的事，向我们讲述了元帅死前的准备工作：

> 3月7日，他在伦敦，从那里出发，他“带着病痛骑马”来到伦敦塔，就像是蜷缩到王室古老兽穴的城墙后面。他就睡在那里。封斋期刚好开始。还能指望一段比这更好的时光去受苦吗？他要接受病痛并且忍受它，以便宽恕自己的过失，在伟大的临行之前慢慢地、从容地洗清自己的罪逆。伯爵夫人如往常一样，就在他的身旁。当病情恶化时，当医生们表示放弃治疗时，威廉把所有他一出门就会跟随的人员叫过来。这是自然而然的事。也是理所当然的事。他什么时候一人独处过？在13世纪初，有谁单独出行的？也只有那些被人追捕的鲁莽汉、穷光蛋和边缘人了。世界秩序要求每个人寄居于某个连带组织中和朋友圈内，处于某个团体中。威廉将以他为首的团体内的所有人召集起来。这是一群人。是他的人：他家族的骑士。还有他的长子。他需要这个人多势众的环境，为这个即将开始的伟大演出即亲王谢世的演出做准备。[1]

游戏伊始，有三个特征引起我们的注意。其一，该书

---

① 乔治·迪比，《威廉元帅或世上最佳骑士》，法亚尔出版社，1984年，第8页。

收录在名为“历史上的无名氏”（Les Inconnus de l'histoire）的丛书中出版。然而该书向我们介绍的人物却是英格兰王国的摄政王。其二，这是一个关于生平的叙事。然而它却以死亡开始。其三，这是一个历史叙事。然而却完全用现在时写成。显然，这三个独有的特征浑然一体。要谈论某个“历史上的无名氏”，这样做无疑更合乎逻辑，即从威廉元帅那相对不为人知的出生开始，而不是从他那庆典式的死亡开始。然而那样做的话，用现在时开始叙述就变得不可能了。更恰当地说，这个现在时将不可能是人物的时态。也只有在公认的虚构中，人物才有可能像特里斯舛·项狄[①]那样，成为他出生的证人，甚至成为他投胎的证人。倘若要同时展现其生平中两个绝对终点之一和出现在这个终点上的人物，那么死亡就是必然的选择。现在时的语法时态，它首先表达了某个典型命运和某一个体的当前意识的共同在场（coprésence）。然而说到底，这个共同在场为何是必需的？在有些人看来，这是一种和语境相连的表现方式，而这种传记就位于这种语境中。起初，丛书“历史上的无名氏”源自系列广播节目，目的在于引起“广大听众”对历史的兴趣。这种演出就成了史学家对报道的直接风格的让步，也是对报道的“经历”优先的让步。

这个论据不大令人信服。没有任何东西表明，“广大听

---

① 英国小说家劳伦斯·斯特恩的作品《项狄传》（*Tristram Shandy*）的主人公。——译注

众”更喜欢叙事现在时和以结局为开端的故事，更关心某位将领的死亡仪式，而不关注他的战争事迹。人们甚至可以轻易地举出反证。现在时相对于连续性、结局相对于开端、制度相对于事件的这种优先，与大众式叙事的传统要求背道而驰。如果说这种优先现在可以等同于新闻和大众的叙事模式，那是因为这种影响在反向进行：标准的新闻叙事由平庸化的程序构成，而这些程序又源于“伟大的”文学，而且被博学的历史重新采用；这些程序更注重有意义的场景，而不太注重行动的线性连续。雨果、米什莱和泰纳在此提供了一些叙事模式。这位元帅的死亡场景的上演，并没有听从一种普及化的约束，而是遵循一种史学话语的内在策略。正是史学话语优先突出了死亡的现时，使它优先于编年顺序和战斗的时刻。然而这个现时并非事件的任意瞬间，而是制度的重复时间。一位将领或一位国王战死沙场是个意外。而安排好的并且细心上演的死亡则从反面表达了某种生活方式的实质。这种死亡形成一个微观世界，其中对发生在某人身上特殊事件的叙述，与某个社会的各种联系和经历这些联系的方式的表征相吻合，这些联系还是社会的内化式信仰，是人们所经历的情感。个体并不仅仅证实某个抽象的普遍法则。它还是一个社会的镜像，反映出社会与其自身的关系，还有社会与其构成物的关系。这就是叙事的现时所表达的内容。正因为如此，服务于这种论证的个体应该出现在这个现时中，而且最终，

这位“无名氏”应该不完全无名，他自己应该有一种可见性，以便能让群体变得可见，或让他所体现的时间变得可见。

换言之，这位历史的“无名氏”空洞地定义了历史知识的某种概念。要理解这个概念，我们可以从先于此书并介绍“历史无名氏”概念的评价出发：“这些无名氏是谁？他们并不是历史的明星，即由于过度庆祝而常常变成神话的人。他们若非启迪也至少体现了一种思想潮流、一种科学发现、一种社会变化、一种政治事件。在超越个人命运的彼处，他们成为揭示时代的人。”在“成为神话的明星”和“揭示时代的人们”之间，其对立起初似乎很简单：神话对抗现实、非凡人物对抗反映时代的个人或“普通人”。然而这种奇怪的做法，即将英格兰摄政王变成一位历史的“无名氏”，它向我们证明其玄机另有所在：相互对立的并不是伟大与渺小、神话与现实。这是典范性的两种观念。威廉的传记并不是“无军衔者”的传记，而是某个典型人物的传记。然而所有问题在于要知道“典范”意味着什么。博学史学家所固有的工作就是要通过改变生平叙述的意义来改变典范性的观念。使用传记体裁并不是对某种方法的选择，即在特殊与一般、个体与集体、短期与长期、小规模与大规模或文化与经济之间进行取舍。这不是取舍中的一种选择，而是提出取舍的一种方式。然而这也是立刻解决取舍问题的方式，通过将对立物联合起来，将给个人、

场所、时刻等提供一种普遍价值。

因此，问题并不在于要知道史学家在使用传记叙事的途径时是否较好地满足科学的要求，而是要知道对科学的肯定为什么并怎样通过传记叙事的典范形式来完成。这个问题又包含了若干个问题。一般说来，是什么将生平叙事和典范性功能联系起来？又是和哪种典范性联系起来？在生平的原生事实和生平叙述的安排之间存在着怎样的关系？在生活与认识、典范性与真实性之间又有怎样的关系？这些问题起先不是历史学科所固有的“方法论”问题。它们隶属于一种更加广泛的诗学，先于这门或那门人文科学的诗学，确定其可能条件的诗学，它确定了某些重要方式，生活的事实将依据这种方式将自身奉献给某种合理话语的生产。因此问题在于要知道，博学历史对传记体裁的使用将以何种方式载入已成为话语的生活的理论风景。

为此，让我们从两个基点出发。关于第一个基点，我已经强调了它的重要性，它就是亚里士多德《诗学》的第九章，该章确立了诗歌相对于历史的优势。历史被迫按其连续性一个一个地讲述事件，而诗歌却可以进行挑选，从某人生平的事件中抓取可以进入某种因果图表的东西。诗歌不讲述生平，而是构成各种情节，形成行动的必需或逼真的连贯。构成诗歌科学对象的并不是奥德修斯从生到死的生平，而仅仅是他生平的某个片段，可以构成行动引出行动的连贯的片段。于是在事实性中的“生平”和理性知

识的范畴之间，就建立起一种分离。这种叙事范畴的分离先于科学和经验的对立，即博学的历史让现代社会体现其价值的对立。同样，这种分离预先就对博学历史的要求本身也提出了质疑。它也确实将“历史”放在坏的一边，放在话语的一边，历史的对象——生活的现实——将话语打入低等行列。因此，历史要想赢得它的学识尊严，首先必须满足第一个条件：它必须表现出有能力建立“哲学的”因果关系，在威力方面与虚构因果相当的因果关系。众所周知，正是波利比奥斯[1]在亚里士多德之后两个世纪，提供了解决问题的第一个方案：他致力于证明，以罗马人连续战胜迦太基人和马其顿人为标志的历史片段，正好确定了行动因果的真正连贯，这种连贯可以归咎于某位“行动者”，而该行动者又被认同为治理世界的天命。于是在将近两千年中，他将历史的尊严拴在了天命的因果图式上。在现代科学时期，这种天命已经让位于法则的行动。然而这种替代不足以确保历史的科学地位。因为历史的对象屈服于法则这一点还不够。历史的叙事形式本身首先要生效。历史的博学命运取决于某种尊严事件，先于任何特殊方法的事件。它取决于对诗学对立的调整，在“生活”的经验性和“行动”的虚设逻辑性之间的诗学对立。以元帅的死亡为开端，就是赞同亚里士多德请求的一种方式，将生平

---

① 波利比奥斯（Polybe，约前200—约前120），又译“波里比阿”，古希腊历史学家，著有《通史》。——译注

的经验性事件转变为意义片段，以组织一个因果系列。不过，这种“因果关系”不再是行为的线性连贯的因果关系。它是全部条件介入唯一事件的因果关系。片段要获得价值，并不通过产生片段的行动来实现，也不通过激发行动的片段来实现。片段之所以有价值，是因为它的独特性能够让人们在关联中展现全部的普遍特征，正是这些特征将骑士制度定义为集体生活的结构。

换言之，因果性和典范性互相关联。这种典型性应该被放到另一种重要的话语传统中去考量，即“典范生活”的话语传统。这便是前面所说的第二个基点：对“成为神话的明星”的评论最后参照于一种话语范式，即普鲁塔克《希腊罗马名人传》（*Vies parallèles*）的范式。这些生平确实提供了非常确定的典范性的观念。这些生平对普鲁塔克来说具有典范性，那是因为它们可以为某些道德准则提供证明或为某些美德——或反面的恶习——提供典范。因此，作为生理和文化现实的生活已经不再重要，一个行动和另一行动之间的连贯也不再重要，更为重要的是证明行为箴言或伟大道德真理的片段的能力。因此，像忒修斯[1]和罗慕路斯[2]的传奇生平都值得叙述。主要的问题是，故事片段向人们提供行为模式和道德训诫，提供给那些自身具有

---

① 忒修斯（Thésée），希腊神话中的英雄，传说中的雅典国王。——译注

② 罗慕路斯（Romulus），罗马神话中的人物，传说为罗马城的建立者和首任国王。——译注

重大使命的人。如人们讲述的关于梭伦[1]、克里奥门尼斯[2]、努马[3]或其他任何人的生活片段，首先可作为对合理政体或声望弊害的看法的证明。叙述生活就是为了从中吸取教训。问题是从故事中推论道德只是个骗人的假象。因为教训先于生活而存在，先于它应该从其中吸取的生活。普鲁塔克对事实准确性的漠然态度加剧了这种特征。然而这是任何典范叙述类型的一个共同特征，无论这个特征的典范性是否道德或是否科学，无论它是否依赖于可疑的或准确的事实。只有在这些教训事实上先于生活的情况下，典范叙述才能从某个生平中抽取一定数量的生活教训或关于生活的教训。这些典范个体——无论他们是英雄还是反面英雄，是传说中的君王还是“历史上的无名氏”——首先是载体。他们所要展示的事物已经先于他们而存在，不以他们的意志为转移，若要展示这个事物，就得通过他们给该事物提供的体现（incarnation）而实现。

让我们回到元帅死亡的场景中。我们感到，关于他死亡的叙述旨在调和两种类型的要求。一方面，叙述顺应亚里士多德式要求，即将经验的连续转变为因果的影响。另

① 梭伦（Solon，约前640—约前558），雅典政治家、诗人，民主制度奠定人。——译注

② 克里奥门尼斯（Cléomène，前260—前219），即斯巴达国王克里奥门尼斯三世，公元前235—前222年在位。——译注

③ 努马·庞皮利乌斯（Numa Pompilius，前753—前673），传说中的罗马第二任国王。——译注

一方面，叙述回应了典范性的要求。然而，这种因果又有其差别：它是表达型的，而非线性的。对于典范性也是这样。典范性不再是道德型的，而是科学型的。元帅的死亡并不告诉骑士他们应该怎样去死。它只告诉他们作为生活形式的骑士制度是什么。这种因果要求和典范功能的转变表达了一种不同于事实的关系。亚里士多德肯定了虚构的逻辑性连贯相对于经验事件的进展的优先权。而普鲁塔克认为，被转述行动的典范性独立于事实的准确性。迪比对于历史则有另一种观点，认为对于历史而言，如果依据可疑的事实，那么任何因果性和典范性都不具有价值。然而这个立场并不是“现代”科学情感的简单事务。它首先表达了与生活事实本身的另一种联系。迪比向我们建议的典范叙述并不是一位死于沙场的骑士的叙述，而是一位死于自然死亡的骑士的叙述。将迪比和亚里士多德及普鲁塔克分开的首先是这种叙述。在行动连贯的诗学传统中，正如在生活典范的修辞传统中那样，自然死亡不能表达任何的兴趣。它是生命过程的终点，这个过程不会构成任何有趣的情节，也不具有任何典范性。诗歌所连接的或者典范叙事所讲述的东西，那就是行动。这些行动裁决着生命的自然过程，并且表达着一种特殊的生存方式。它们是那些生活在行动领域、典范领域和记忆领域中的生灵的事实，与那些生活在简单复制的昏暗领域中的人截然不同。值得被当作话语的东西，就是作为行为整体的“生活”，与昏暗的

生活相对，与被动的生活相对，这种生活充当着从生到死的无限复制的进程。

要得到博学的历史，仅仅在事实的建立和因果的评价方面具有较强的严谨性是不够的。还应该废除两种“生活”之间的分离。只要这种分离还在发号施令，即使是史料非常充实的历史，也仍然会处于两难境地：它或者是一种“事件式”历史，与诗学或修辞传统所指定的事物相关联，即值得人们关注的人物和行动；或者为了避开这种传统，它必须致力于探索史学的法则，其实这也是其他科学的法则，过去是神学，现代则是社会学或经济学。然而，两种生活的分离并不是一件简单的古老偏见的事情，即在现代理性的光芒下或民主大众的热量下即刻融化的偏见。这是一件诗学的事务。它与话语的某个范畴融为一体，确定着生活可以被安排成有条理叙事的某些条件。它也和表现逻辑融为一体，主宰着古典的天地，协调着诗学等级和社会等级。为使一位骑士的自然死亡产生一段科学的历史，这种逻辑应当在自己的场地上被打破，日常生活不仅应当被看作诗歌的可能对象，还应当被看作最佳诗学的对象。

不过，这场革命有一个名称。它就叫作“文学”。正是这场革命，即充当言语艺术的现代机制，它废除了崇高主体和卑贱主体之间的差别，废除了值得讲述的积极生活和被动的昏暗生活之间的差别。平常的生与死等于光荣的生与死。它们甚至拥有更多的价值，因为没有任

何英雄的特征前来涵盖平庸本身所包含的内藏的诗学威力。这个新原则伴随着一种推论。为使任何“昏暗者”的生活等同于伟人的生活，就必须废除沉默生活领域和可记忆的言语行动领域之间的分离。必须让所谓的“沉默”生活具有一种属于自己的言语，它并不通过分节话语和修辞的途径去表达，而是被记录在事物的躯体本身上。这种事物的沉默语言的原则，我们可以用奥古斯特·施莱格尔的话来归纳：

> 每个事物首先通过自身来表现，即通过其外部来呈现它的内部，通过其表象（即代表自身的符号）揭示它的实质；然后它呈现与自身关系最为密切并对其产生影响的事物；事物最终是宇宙的镜像。[①]

施莱格尔的话在某种程度上具有神秘和浪漫的外表。然而从根本上来说，这句话无非就是这个意思，即“历史的无名氏”所表达的意思：“在超越个人命运的彼处，他们成为揭示自身时代的人。”通过独一无二的描写，元帅的“自然”死亡让我们看到其战功的任何叙述都不能展示的东西：所有的亲缘关系和依赖关系，面对生与死的态度，关

---

① 奥古斯特·施莱格尔，《关于艺术和文学的课程》(*Leçons sur l'art et la littérature*)，转引自菲利普·拉库-拉巴尔特和让-吕克·南希，《文学的绝对》，同前，第345页。

于存在与彼世的感受，正是这些东西确定了充当机构与理想的骑士制度。

因此，传记并不是一个相对简单的体裁，严肃的史学家不会放任自流，尤其是在这个时代，史学家的科学威望业已确立，可以毫无羞耻地将历史科学的普及与其个人读者群的扩大结合起来。传记是各种条件的可见形式，而这些条件使得历史科学有可能成为涉及“生活”的话语方式。要让全新的科学历史成为可能，那种古典的表现秩序，即分离行动的明晰与生活的昏暗的秩序，应当被文学的新制度所废除。因此，故事才能显示为“真实的诗歌”，“确切解释的现实”，“比虚构更加伟大”的现实。我在这里引述卡莱尔的作品。他以新英雄主义的旗手著称，然而早在职业史学家之前就对我们这么说：史学的对象，并不是“宫廷的消息”，而是

> ……在英格兰的人们的生活：人们所做、所想的事情，人们所受的痛苦，还有他们为之高兴的事情；他们的凡世存在形式，尤其是这种存在的精神，其外部环境及内在原理；这种生活曾经怎样，它又是什么。[1]

---

[1] 托马斯·卡莱尔，《包斯威尔的约翰逊传》，载《批评杂文集》(Thomas Carlyle, “Boswell's Life of Johnson”, *Critical and Miscellaneous Essays*)，第3卷，伦敦，1899年，第81页。

我在前面说过，传记的问题不在于知道是否应该喜欢个体甚于集体，喜欢短时间甚于长时间，喜欢微观甚于宏观。新传记正在解决这些对立。它的原则就是在特殊中见普通，瞬间中见世纪，房间中见世界。传记能这样做，那是以哲学诗学的原则为名义，该原则在怎样中揭示什么，在表象中揭示实质。这位或那位个别史学家抗拒或屈服于传记的诱惑，这无关紧要。而重要的一点在于，传记是文学革命的标志，而文学革命使历史有可能成为科学。如果乔治·迪比的读者是语言纯洁主义者，那么就有可能偏爱《三个等级或封建主义的想象》（*Les Trois Ordres ou l'imaginaire du féodalisme*），而不喜欢《威廉元帅》。然而，科学上不容置疑的论题的隐秘合理性，和支持那种讨好“普通民众”的作品的合理性完全相同。对通俗体裁的怀疑，不过是掩盖更为深层的混乱的方便手段，正是这种混乱影响着科学的程序。

因为传记体裁阐明了一种悖论，隐藏在博学历史话语的文学条件中的悖论。这种话语要成为可能，就得废除亚里士多德式对立，即行动逻辑和生活过程之间的对立，也就是说虚构范畴和经验现实范畴之间的对立。传记体裁是这种双重非分辨性的最佳场所：这种非分辨性既存在于行动和状态之间，也存在于真实和虚构之间。这种非分辨性并不针对事实。它所针对的是解释事实的东西，针对“经历”，而事实被当作经历的表现。我举一个这样的例子，借

用书里的例子，这是传记体裁复苏的先锋作品之一，即保罗·默里·肯德尔（Paul Murray Kendall）的《路易十一》（*Louis XI*）。作品开头便是其主人公时代生活环境的一幅画卷。我从中摘取若干句子：

> 在路易十一时代，人类行为被记载于两个极端之间，即快乐和痛苦、享受和贫困、愤怒和忏悔、暴躁和惰性之间。十五世纪的人们品尝着对比鲜明的生活的辛辣滋味［……］。这个时代的光芒赋予任何事物一种光彩夺目的面貌。

从表面看，上述数行文字所描述的是路易十一时代的经历。然而不用多说，这种“生活图景”的描写会转变为关于君王行为的评说。请看该书下文：

> 那些犯下的残忍罪行，即最可怕的惩罚所裁决的罪行，有时是为了一句谩骂，有时是为了一口面包。在顽固又粗暴的原罪的重压折磨下，人只能通过暴力去征服，他那与其错误相当的残酷做法，只能充当其同胞的样板［……］。19世纪的不同小说家和剧作家，他们喜欢在所谓的历史作品中描写路易十一所想象的阴森可怖的刑罚，然而关于刑罚的描述与现实毫不相符。路易国王使用的是当时实行的经验方法，没有任

何独创的刑罚。[①]

于是，经历的描写转变为行动的逻辑：路易十一对其敌人所施行的可怕惩罚，即昔日的教科书将其表现为君主的残酷表达，便立刻成为国王及其受害者的共同经历的表达。用卡莱尔的术语来说，国王行动是什么与生活的怎样完全而简单地混为一体，这便是路易十一时代的生活。然而这个“怎样”本身是如何被呈现的呢？当时的某些客观特征可用来勾画生活的主观画卷，这种画卷又可以转变为行为，其方式与落日余晖将云彩变成山岳或奇特城堡无异。总之是当时的反差光芒造就了贵族的断头台。问题是这种光芒本身，这种解释君王行为的所经历的“现实”，它直接来自书本。显而易见，路易十一传记中回顾的反差生活的风味，其渊源实际上是某本著名精神史的引言：赫伊津哈[②]的《中世纪的衰落》。这种经历不停地抄袭自身。因为经历充当先入为主的画卷，先于即将体现该经历的所有形象而存在。

在这里，博学传记的典型性和普鲁塔克式传记的典型性不谋而合。在普鲁塔克笔下，“生活的教训”先于生活本身而存在。伟大人物的姓名用来体现这些教训。而这里只

---

① 保罗·默里·肯德尔，《路易十一》，E. 迪亚肯（E. Diacon）的法译本，法亚尔出版社，1974 年，第 10 页。

② 赫伊津哈（Huizinga，1872—1945），荷兰语言学家、历史学家。《中世纪的衰落》（*L'Automne du Moyen Âge*）为其代表作之一。——译注

有经历，“生活的怎样”，它先于体现经历的生活。在普鲁塔克笔下，其结果是真实和虚构的某种非分辨性，是对事件现实性的漠然。在博学的传记中，这种非分辨性并不涉及事实。它关系到“经历”和生活的“怎样”，事件被看作来自经历，经历又被认为能解释事件。

于是，传记体裁便出现在历史科学的中心，展现为让历史科学成为可能的条件。然而让历史科学成为可能的条件也会破坏史学所要求的可信度。博学的历史只有在文学革命的基础上才有可能，而文学革命的主要特征之一就是要废除事实理性和虚构理性之间的差别。处于传记中心的“经历”的类别，正是构建性悖论在其中进行归纳的类别。该类别所进行的转变，即客观到主观和主观到客观的转变，将永远为史学家和小说家所共有。当然，其区别在于小说家不去证实什么，而史学家会去证实。因此，问题不在于将传记从科学领域中废黜出去，而是要控制传记的两面性。该两面性可以这样总结：博学的传记借助写作程序建立起对事实理性的证据，而写作程序又建立在事实理性和虚构理性的非分辨性之上。

为了挫败传记形式的这种自然诡计，必须将传记理性的批评融入传记体裁，而首先就是经历类别的批评，因为这个类别与题材的创造、故事的构成及场景的写作等程序融为一体。批评工作应当针对某个结点，这个结点将生平的写作与生活“怎样”的思想联系起来，与客观资料的主

观化及主观经历的客观化的思想联系起来。这项工作可以有两种主要形式。一种形式是松开结点，去标记个体与客观资料之间的差距，而个体“经历”正是从客观资料出发去制造。另一种形式则相反，就是要收紧结点，在生活和写作之间的碰撞上做文章。第一种方法可以通过阿兰·科尔班[①]所做的令人担忧的展示，即他的《路易-弗朗索瓦·皮纳格的重现世界》而得到证明。这位史学家选取了一位“真正的”无名氏，这不是一个讲述自己生活的无名小卒，我们只能通过仅有的少量户籍资料了解此人，他是生活在19世纪诺曼底某森林边缘的木鞋匠。作者一方面积累了户籍资料向我们提供的关于他和他的家庭的全部信息，另一方面还积累了我们所掌握的相关状况和相应变化，即关于这片森林、这个村庄及法国外省这个小角落的物质、社会和政治生活的全部信息。正是借助这些仅有的资料，作者试图向我们展示路易-弗朗索瓦·皮纳格的“世界”，他所见到的画卷和他所能感受到的气氛，他的作息时间和他所能分配的时间感觉。这种方法明显是一把双刃剑。它想向我们证明，我们可以从独一无二的客观资料出发去重构“生活的画卷”，而不必经过可疑的生活叙事的文学。但与此同时，它也将传记布局的要素暴露无遗：一方面是登记

---

① 阿兰·科尔班（Alain Corbin，1836— ），法国史学家，主要研究19世纪历史。《路易-弗朗索瓦·皮纳格的重现世界》（*Le Monde retrouvé de Louis-François Pinagot*）为其代表作之一。——译注

簿上的某个专有名词，另一方面是一大堆客观资料；它还揭示了一些必需的操作，以便迎合资料构成这个“经历”，给资料提供个体的化身，给专有名词提供一个面孔和故事。

另一种方法则相反，它在生活和写作之间结点的不可分解特征上做文章。它超越生平的写作形式，超越将传记体裁作为故事类型而构成的写作形式，关注生平和写作之间关系的两种更为根本的方式：首先是关注形式和写作制度，我们正是从形式和制度出发去建立与生平相关的历史知识；其次，在更为上游的地方，关注某些生平与写作在其中碰撞的形式，生平在其中得以突出和历史化的形式。因此，“经历”的调解以另一种方式受到质疑，从结点的不可分解性出发，即客观与主观之间、被讲述的生平的事实与写作程序之间的不可分解性。这里我想到了米歇尔·福柯[①]所说的“无耻人的生活”：这些生活通过某种档案的偶然性而为我们所知——杀害亲人的皮埃尔·里维埃的自辩书，或两性人埃尔库利纳·巴尔班的叙述。这些生平并不使一种典型性对立于另一种典型性，也不使黑暗的典型性对抗辉煌的典型性。针对用“经历特征”组成的这些传记，将用其他生平与其对抗，这些生平中没有任何“经历”需要加到事物状态和个人行动之间，这些生平不过是传记留给我们的书写痕迹：诗歌式生平，福柯这么说。然而从这

① 米歇尔·福柯（Michel Foucault，1926—1984），法国哲学家。代表作有《词与物》《规训与惩罚》《性史》等。——译注

一点出发，就出现了一种抉择。福柯将生活和写作这个不可分割的整体同一个写作部署（dispositif）联系起来，这也是一种能力部署：生物能的部署，它确保着对任意生活的控制，促使生活自行叙述，用让人说话的部署去代替刑罚的光辉。然而生平与写作的这种关系假设了另一种关系，也是至关重要的关系。因为让皮埃尔·里维埃说话的既不是审判员，也不是精神病专家。让他说话的是一种展示的欲望，他想展示他必须做自己已经所做的事，用宗教术语来说，他被“选择”来做这件事。让他说话的就是那第一次相遇，即他那“愚蠢”的童年与圣经形式的写作的相遇。

这样就有可能转移问题，将生平写作的相遇看作“两种生活”之间关系的体验，而不是看作写作制度的单纯效果，而围绕这两种生活的关系，协调——可能的不协调——便在诗学等级和社会等级之间得以确定：注定要自行复制的自然生活和写作突出的历史生活，写作将保留这些生活的痕迹。传记史学家通常会认为问题已经解决：历史会让沉默者说话，通过同一动作，历史会将事件交给它们所表达的“生活”。而对“沉默者”自身而言，事情就不那么简单了。因为他们恰巧并不沉默。他们的历史就是两种生活之间的冲突，这也是两种说话方式之间的冲突：与生产和再生产的生活相适应的方式，还有大众子民试验的方式，当他们遇到来自其他地方的故事、圣言书、讲坛或诗歌的文字、句子或故事时就会进行试验。对我而言，我

在《无产者之夜》(*La Nuit des prolétaires*)中尝试着当作对象的便是这个相遇。史学家们常常这么认为，我这样做是想在“工人运动”的公共生活下突出工人经历或其私密生活的价值。然而问题在于要拒绝这种分工本身，要拒绝传记的传统。传记传统将公众的行为和言语转交给某种大众的经历，而这种大众经历既是个人的，也是集体的，行为和言语将是其表达方式。问题在于要将进入写作的轨迹对立于“经历”的业已写就的永久，从接触他人的文字直到话语的构成为止，而这种话语被认为是工人主体所固有的话语。

写作这种历史，就是承担某种非确定物的风险：就是遇到疏漏特征的言语句段，就要决定对付这些疏漏的特征，并不是把它们当作源泉缺乏，而是当作生活和写作关系的见证。这也和某些文本有关，其事实内容就部分而言是非确定的。工人们开始写作时所做的叙事，其本身就是典型的叙述，它们相互参照并且重复着先前存在的模式。叙事讲述生活和写作的相遇，并不通过它们所说事实的准确性，而是通过事实本身的“谬误”：不是通过事实的不准确性，而是通过借用和转移的事实特点，该特点见证着从语言和生活的经验方式到另一种模式的过渡。没有真实和虚构之间的非分辨性，传记就不能成就。因此，问题就在于要知道将这种非分辨性移向何方，定位在哪里，而不是否认它。因为在否认的同时，人们会不知不觉地在赋予事实的理性

中发现一种虚构，即人们以为已经从事实本身清空的虚构。

传记的模糊性并不是某学科内在方法论的简单问题。它取决于写作的机制本身，这种机制使历史的科学成为可能，这就是文学。若说历史不能做文学，那只是说历史不想知道它在做文学。史学家很想坚信汝尔丹先生[①]的哲学大师的智慧，对他而言，所有不是诗句的东西便是散文。然而自从有文学以来，“尼古拉，把我的拖鞋拿来，把我的睡帽给我”，这也是诗学的事务。

---

① 汝尔丹先生（Monsieur Jourdain），莫里哀所著《贵人迷》的主人公。——译注

哲学家笔下的诗人

——马拉美和巴迪欧[①]

文学在自身之外是如何工作的？尤其是它在哲学文本中是怎样工作的？有两种论述这类问题的方式。我们可以从某种功能出发，即在哲学设想的这个或那个点上，哲学给文学指定的功能，也可以从范例出发，即阅读这样或那样的作品所提供的范例。这么做，我们从本质上要肯定的并非仅仅是哲学家的阐释，而且还包括赋予阐释对象的地位本身，即某种分割，在这种分割中，哲学面向一种另样的话语，或更确切地说，哲学在其相异性中对话语进行构建，以便说出话语的真理。但是也可以反过来行事：我们于是就要考察这一点，即对一部作品或一种阅读方法的选择，它是如何反映话语的哲学地形的某种构造的？还有文

① 阿兰·巴迪欧（Alain Badiou，1937— ），巴黎高等师范学校荣誉退休教授、原巴黎高师当代法国哲学研究中心主任，当今法国最具影响力的哲学家之一。代表作有《存在与事件》《伦理学》等。——译注

学的程式和虚构，它们自身是如何强加某种类型的剧作艺术的？这种剧作艺术又是如何遇到哲学家努力设想的那些问题的？哲学家又是怎样将他的元素借鉴给这种设想本身的？

问题不在于颠倒角色，将作家变成解释作家的哲学家的解释者，问题在于重新审视和质疑角色的分配，陈述和论据相互碰撞和分离的方式，这些陈述和论据来自哲学、文学或某个其他学科领域。问题在于要思考思想的这些公共操作层面，即分割得以建立的公共操作，也是分割试图压抑的公共操作；还在于要思考，在这些扰乱角色的碰撞中，在这种让每种话语形式就位的行为中，是什么在玩弄政治。

正是在这个视角下，我将考察当代哲学家阿兰·巴迪欧笔下的诗人马拉美所扮演的角色。这显然不是无关紧要的选择。马拉美首先是一位享有双重头衔的诗人。他既体现了诗人的远古形象，又代表着现代文学革命的形象。他首先是一位诗人，也就是说处于两者之间的形象，他坚持着一种传统上以双重区别为特征的言语：既有世俗的散文，也有哲学家的理性。在这个意义上，他心甘情愿地顺从话语等级的哲学游戏。他在其中显示为某种主要言语的代言人，这种言语掌握着世俗散文不甚了解的秘密，而它本身又不提供相关的清晰解释，却让哲学家去用心阐明。马拉美也是文学革命的范式型形象。剩下的就是要知道，怎样理解这个革命本身。正如我努力思考过的那样，这个革命

意味着对话语区别的质疑，意味着诗歌世界和散文世界之间对立的破除。这种阐释具有一个弊端，那就是扰乱了位置和话语的分割，而哲学家的传统地位正是从中得到保障的。因此哲学家更倾向于赞同现代主义的范式，这种范式将现代文学革命等同于决裂运动，通过这个运动，语言与其表现功能相分离。这般构想的文学决裂，把诗歌稳固地安置在它自身的世界中，因此也将其安置于两者之间，即有利于哲学占为己有的中间状态。然而问题会再次出现，因为现代主义范式在艺术革命和政治革命之间预先设想了一种比较。如何思考这种对应呢？在 20 世纪 60 年代的结构主义、六八年的期望和后续的去魅之间，马拉美扮演了好几个政治角色：在太凯尔团体[1]时代，他是结构主义革命的英雄，与另一个角色交相辉映，他在 1968 年被宣布为“同志”，不过在一份报刊中受到一些非议，那就是《人道报》（*L'Humanité*），而该报本身也受到当时“运动”战士们的抵制；在低潮的岁月里，马拉美被重新抬出，充当忍辱负重的思想家，担当时代的任务。20 世纪 70 年代，在思考“决裂”的含义时，马拉美成了当仁不让的战友，正如 1933 年后的荷尔德林，对那位特别关注指定意义的哲学家来说，他想知道将现代的特有任务指定给日耳曼性究竟意

---

① 太凯尔团体（Tel Quel，或译“原样”），围绕 1960 年创办的同名杂志（*Tel Quel*）而形成的法国先锋派的文化理论社团，主要代表人物有菲利普·所来尔思、马塞兰·普莱内、克里斯蒂娃、德里达等。——译注

味着什么。对于投身于这三个时期的哲学家而言，马拉美更是这样一位战友。这位哲学家尤其弄清了 20 世纪 70 年代中期以来自己的任务，那就是要设想一个哲学体系，在重返黑暗没有方向的时代，让众多光明点大放光芒，照亮那些与世界进程可能存在差距的道路。因此，在阿兰·巴迪欧哲学论证过程中遍布对马拉美诗歌的长篇分析，也就毫不奇怪了。从 1982 年的《主体理论》(*Théorie du sujet*) 开始，经过《哲学宣言》(*Manifeste pour la philosophie*) 或《状况》(*Conditions*)，直到 1998 年的《非美学小手册》(*Petit Manuel d'inesthétique*) 都是这样。整个问题在于确定诗歌的地位，看诗歌在确定地位中扮演什么角色，诗歌不仅是哲学的思考客体，而且还是合理性的模式。

因为起初指出的方法论在这里成了典范性选择。巴迪欧事实上已经将诗歌定义为其四个真理程序之一，突破了知识百科的边界，对事件进行调查，通过建立一种忠实性，去决定事件的非决定性。他的若干分析都涉及不确定事件的在场所组织的诗歌：如《面对撩人的裸女你》的沉没船只或逃跑的美人鱼，或《X 十四行诗》(*Sonnet en x*) 中的夜间谜团，还有各类词典中没有的“ptyx”。因此，很容易将巴迪欧对马拉美的“阅读”纳入他所确定的范围，作为对事件的诗学调查形式的分析。于是人们将诗人摆到他的位置上，位于哲学家为诗歌确定的地位上：这是一种真理程序的地位，该程序与其他程序相分离，但又缩减它自身

的思想；真理程序是众多程序之一，其结果会导致另一种话语，即哲学，以便陈述被缩减的真理，确定与他人的可相容性。

这样的阅读会忘记一个问题，即为了召唤马拉美，巴迪欧并没有期待已经建立一种真理程序的分类，即确定诗歌地位的程序分类。他对马拉美所进行的初期阅读，丝毫没有为他指定诗歌的独特空间。《主体理论》将马拉美召唤为“结构辩证法”的代表和拉康式小道的引导者，必须钻进这些小道才能完成从黑格尔到毛泽东的跨越。《存在与事件》（*L'Être et l'Événement*）将马拉美召唤到这一点上，即不去思考诗歌程序，而是引入多重存在的数学所排除的事件概念。简言之，在显示其诗人工作之前，马拉美就已经活跃于巴迪欧的思想中了。这种对诗人地位的确定，本身就是思想家与思想家之间关系的一个阶段：它是知识冒险之一，这些知识冒险总是不太清楚，那些突然而至的东西，它们所抓住的事件，它们是否来自诗歌、政治、哲学，或谁都不知道的其他东西。

因此我假设，从某种操作中确实能期待某种好处，这一操作将使阅读马拉美开放边界而脱离指定的诗歌分离类别，并且将这种阅读纳入思考程序和语言创造的平等，将其载入一种地形学。借助这种平等，诗歌、哲学或政治创新变得可能；而这种地形学并非不能决定的地形学，而是不太确定的地形学，这是致力于思考威力的人们所穿越的

地点，新生事物将借助于这个威力突然到来，既进入哲学的范畴，也进入政治或诗歌的范畴。我还可以假设，这样一种边界的开放可以帮助我们进行思考，不仅思考巴迪欧所说的话，还可以思考通过一些特别部署而玩弄历史和共同思想的东西。巴迪欧通过这些特别部署去召唤普通意义上的诗歌，尤其是召唤马拉美。这里的问题并不在于要思考巴迪欧的非说或非想，而是将他的阅读交还给那些时代让其流传的思想，让其流传在经历和思考这一时代的人们之中，而且根据绝对平均主义建议的方式进行。

因此，我想还原马拉美的这些阐释，并不是还原在巴迪欧关于诗歌的作品汇编中，而是在其作品召唤诗人的不确定场所中。因为这些不确定场所同时也是战略要点，在这些战略点上，重要的是要知道人们是否能通过或是碰壁：用列宁的话说，人们是否能从形而上学走向辩证法；用萨特的话说，就是从自然走向历史；或用柏拉图的话说，人们是否跨越非存在的疑难（aporie du non-être）。当我们必须考虑障碍物和跨越它的手段时，或者相反，当我们考虑有必要尊重障碍物时，马拉美将受到召唤。因此马拉美是因任务而被召唤，但这项任务涉及的并不是关于诗歌角色的定义，而是普通意义上思想的方向及其政治影响。因此，我将考察巴迪欧阐释的特殊性，这些阐释与马拉美介入其话语的位置有关，与导致能够通过或者碰壁的问题有关。

首先让我们关注这一点，这些阅读面向为数有限的诗

歌（总共五首），其剧作艺术效果回顾了两种绘画体裁。有历史画卷的诗歌，海难的悲剧性剧情，不确定事件的剧情，必须确定该事件是否发生过，从茫茫大海中捕捉事件的踪迹：《面对撩人的裸女你》和《骰子一掷不会改变偶然》。对于这些大海的画面，巴迪欧渐渐用神话风景去替代（《给德泽桑特的散文》［*Prose pour des Esseintes*］和《牧神的午后》［*Prélude à l'après-midi d'un faune*］）。这种替代使我们从事件的戏剧性走向存在的抒情。在两者之间，我们发现了第五首诗，一幅运动的画作，即《X 十四行诗》，其诗句星座在两种剧情之间摇摆不定，对一种剧情来说是障碍，对另一种来说是畅通。

然而，这种背景的变化仍然遵守初始的剧作秩序，它由对《面对撩人的裸女你》[①] 的阅读而确定。如果说对该诗的阅读有若干版本，那么所有版本都趋向于同一个目标，以便让该诗成为不可决定性的剧情。但必须补充的是，不可决定性不等于两种剧情之间的选择（沉没中的船只或玩耍的美人鱼）。它通过一种双重减法过程得以确定。马拉美通过“或这是”（ou cela que）连接起来的船只和美人鱼，它们不仅仅是对包含在泡沫中的痕迹的两种阐释。它们代表着两个令人眩晕的极点，其中第二个极点将取消第一个

① 面对撩人的裸女你 / 玄武岩和熔岩的暗礁 / 就在奴隶们的回声中 / 借助无美德的号角 // 如此阴森的海难（你 / 知道，泡沫，但在那里垂涎）/ 残骸中最高的一片 / 废除了光秃的桅杆// 或这是狂怒的过错 / 某次崇高的堕落 / 整个深渊徒劳地张开 // 在那拖着的白发中 / 将要吝啬地淹没 / 美人鱼的小腰身。

极点。船只的沉没是其起因的消失。美人鱼的隐没则是这种消失的消失，是其缺失的减法。第二次操作的意义在巴迪欧笔下导致不同的阐释，最终成为相对的阐释。而基础剧情——双重减法的剧情——仍然是一致的。正是基础剧情允许将马拉美的虚构变成一个不可决定事件的叙事，这个叙事将不可决定物这一寓意赋予事件的普遍地位，而思想却必须对不可决定物做出决定。

不过，这样一种图式没有任何明显特征。在我个人建议的阅读中[①]，诗歌的交替结构并不确定普遍事件的思想，也不确定事件的不可决定结构的思想。马拉美的诗歌事实上为我们展现了一种可决定和已经决定的选择。美人鱼的假设显然会撤销船只和海难的假设。而诗人工作的寓意看上去毫不含糊：马拉美用以取代表现性悲剧及其神秘性的东西，就是一种充当出现和消失运动的诗歌实践。这种运动可以类比于阳光每天的消失与重现，而阳光能带来它光荣的附加物，以打破“自身相同的空间”的单调。这么做，该运动便载入元政治设想，进入人类秩序的生产，这种虚构或假象的人类秩序将接替宗教的牺牲。出现和消失的运动可以补充真实的自我相似性，因此这些人造物的投射将补充报刊、硬币和选票的民主流通。诗歌承担着这种角色，在期待大众到来之时，尚能缩减人造物的荣耀，将其缩减

① 雅克·朗西埃，《马拉美——美人鱼的政治》，同前，第15—25页。

为大众无用饥饿的海洋，他们期待着阳光、上帝和新的神话。这同样意味着诗歌用它金色的尘埃去代替**思想**的古老阳光。这些操作的整体将构成我所称呼的“美人鱼的政治”。

我提及这种阅读，不是为了让它与阿兰·巴迪欧的阅读去竞争，而是为了强调他所操作的双重缩减的剧作艺术的特殊性，以此指出这种特殊性的理性问题，倘若这种剧作艺术的结构保持不变，这个问题将更为突出，它会随着巴迪欧对马拉美阅读的进展整个地改变意义，直到成为一个自我批评的剧情，或对前期阐释自行放弃的剧情。

第一次阅读：焦虑的诗人

巴迪欧在《主体理论》中对马拉美的第一次阅读是以一个基本概念为标志的，这就是辩证法概念。这次阅读将解开结构辩证法的秘密。一方面，它将从 20 世纪 60 年代的思想称为结构主义的东西中提取辩证法的内核，即一种积极破坏的思想的内核；另一方面，它将标记这种辩证法的结构停顿点，即它的局限性及其停顿方法，辩证法将通过这个停顿去指示必须强行通过的通道。

这是一条必须通过的狭窄通道，用拉丁语来说叫作“angustia”，译成法语就是“焦虑”。在巴迪欧看来，马拉

美施加影响，首先不是作为事件和恒星般胆识的诗人，即他后来成为的那种诗人，而是作为“火炬手”型焦虑的诗人。这种焦虑在《X 十四行诗》中支持着：

> 夜间的多次梦想伴随长生鸟燃烧。

焦虑所阐明的燃烧的梦想，到了 20 世纪 70 年代，就是 1968 年五月反抗的梦想。尤其是这次反抗同时采用和否定的东西：苏维埃革命的梦想被那些将革命梦想转变为警察国家逻辑的人所打碎。在这一时刻，对 1968 年被镇压的运动和 1917 年衰退的革命所做的总结，很自然会导致对西方革命传统的简单取消，而马拉美的“子夜”，半悬在已故大师留下的空白和大熊星座的七星之间，奉献出革命抉择的最佳比拟。这种比拟不是仅仅阐明革命的抉择，而是把这种抉择当作抉择，缩减它的非决定性本身，因此也缩减它的未来潜力，直至对过去的简单取消。在有焦虑的地方，就有可能存在一种勇气，它会直面和颠覆焦虑的因素。

在马拉美身上选取焦虑的诗人，这就是驱散 20 世纪 60 年代赋予他的形象：不及物的诗人，能指物质性的卫士，联盟的担保人，他保证着能指的结构主义优先地位和马克思主义革命科学的客观性之间的联盟，实际上就是说，这是臣服于同名的政党和国家的工人运动联盟。六八年所打败的正是这种唯科学实证主义和国家化工人运动之间的联

盟。采取这种变节的措施，这就是留给焦虑的角色。焦虑显然就是唯物主义真理——能指和革命的真理——的可靠保证和新主体的涌现之间的狭窄道路。为能与马拉美一起重新提出革命前途的问题，就必须让他脱离他所担保的东西。必须用他令人焦虑的抉择去对抗他前夜的结构马克思主义的肯定，借此在作品中展示主体的威力，证明主体可以超越通过组合和位置轮换而运转的结构主义平庸。这个主体，结构主义臆断早已将其变作一种幻象，一种结构效果。阿尔都塞（Althusser）的“无主体过程”将其缩减到想象行为的行列，处于一种根据拉康（Lacan）模式而设想的结构中，而这种模式被等同于某种思想，即雅克-阿兰·米勒[1]称之为“能指的狭道”的思想：一种象征范畴中不可避免的约束的思想。探寻主体的理论，这意味着要从结构和象征、想象和意识形态的二分结构中重新获取革命行动的行为体（instance）。从这时起，这个主体的道路就成了拉康三元结构中第三项的道路，就是这个真实，1968 年以后拉康的教学就集中在这个真实之上——但在拉康笔下，真实却以一种优先形式即创伤的形式出现，而在优先的体验中，则是以焦虑的形式。

为了走出阿尔都塞的政治寂静主义，并且从结构主义

① 雅克-阿兰·米勒（Jacques-Alain Miller，1944— ），法国精神分析学家和哲学家，拉康女婿和遗嘱执行者，主持出版了拉康 1950—1980 年间学术讲座文集。——译注

中抽取辩证法，必须通过焦虑的现实，而焦虑现实的理论家就是拉康，其经典诗人则是马拉美。而双重否定的剧作艺术正是在这里获得意义。这种艺术重新调动位于结构主义模式中心的当下概念，即缺席原因的概念。这恰恰是组成《面对撩人的裸女你》诗歌结构的东西。泡沫就是一个已经消失的原因的结果。但是这个缺席的原因对巴迪欧而言，不再是奴役性结构的法则。这是颠覆这个法则的行动，是群众运动针对否定该法则的形势本身的效力。问题就在于探讨这种业已消失的原因的结果。如果说阐释能够按照双重减法的逻辑得以构建，那是因为巴迪欧说，在政治方面也一样，并不是只有一种取消，而是有两种取消：无产阶级的政党和国家就是群众运动的消失——这种消失，正是六八年运动起来反对的消失。不过，问题在于知道，人们是否可以简单地认可这种消失的消失，顺应时代潮流而宣告“马克思主义的消亡”，或人们是否可以通过新的起义，以二次威力粉碎这种消失。位居马拉美诗歌中心的焦虑与革命者的焦虑完全相似，革命者一直受制于国家化革命的长胡须的美人鱼，纠结于后六八年时代的不确定性，或后文化大革命的不确定性。在这场文化革命中，新生事物的光芒，群众运动的光芒，又重新陷入国家例行琐事的黑夜。因此，向马拉美借鉴的关于焦虑的剧作艺术，就成了两个不确定时代之间的剧作艺术，从一种否定过渡到另一种否定的剧作艺术，这是一个既错过却又明确的过渡，

是主体效果大放“闪光”的过渡。

因此，诗歌的阐释按照某种独特的部署进行构建，将剧作艺术表现为与革命剧作艺术相似或与这种艺术相反：事实上，诗歌组织着某个事物的遗忘，它要向革命者展现这个事物的必要行为体，这就是主体。船只在其替代物之链中的消失，泡沫既说又不说的消失，这就是遇险的群众运动的效力。赋予诗歌轴心的“或这是”将取消这种消失，并且标示出取消的道路。然而有两种设想这种消失的方式：或作为对事物秩序的重新否定，或当作向初始状态的回归。马拉美开创了第一种方式的道路，又为自己的利益选择了第二种方式。“或这是”让主体行为体大放光彩，打破了原因在消失结果中的单调。但是诗人也立刻取消了这种效力。美人鱼的头发，完全就像初始的泡沫，让曾经在选择处境中闪耀一时的主体消失。诗人将异质威力的效果引导到位置结构的游戏中。

诗歌的剧作艺术于是就与政治选择的剧作艺术直接相似，而政治的选择将组织主体理论的探索。在马拉美的诗歌中，不确定的现时可以自行映照：从中看到新型破坏的主体行为体的闪光，也能观察到诗歌让这种行为体消失的方式，并且将这种行为体的结果合并到自身恒定性的制造中。这正是《X 十四行诗》所总结的东西。该诗自我封闭于双耳尖底瓮、ptyx 字母组合和缺席主人组成的无法概念化的象征三重奏上。然而它又通过指定天上的星座去唤呼

辩证法的勇气，这种勇气将重新举起焦虑的火炬手曾经举起的火把，去跨越诗歌本身所拒绝的那一步。

因此，这第一次阅读直接就是政治的阅读，也就是说由集体支持行动的问题所引导的阅读。充当其探索关键的话语理性形式的就是辩证法，即在话语类型之间形成过渡的形式（哲学——黑格尔，精神分析——拉康，诗歌——马拉美，还有政治——马克思）。这种过渡被导向政治的过渡，其最佳形式就叫作革命。正是出于这个目的，阅读将在过渡与非过渡的无区别点即焦虑上抓住马拉美，在超越原先既否定又固定位移的半路上抓住他，用马克思的术语说，以此将辩证法保留在形而上学的陷阱中。

辩证法和形而上学、过渡与非过渡的这种对立，正是后续阅读要努力打乱的东西，让马拉美从指挥过渡的辩证论者地位滑向身在其位的诗人地位，以保障对边界和阶段的遵守。这类阅读总是更努力地将焦虑的不确定光芒转变成**思想**的柏拉图式太阳。而辩证法则越来越远离它的话语间功能，更加被等同于柏拉图想说的东西，即通向**思想**的无条件境界的上升道路。

第二次阅读：事件的足迹

这条道路上的第一个阶段，就是根据事件和事件地点

的类别来阅读诗歌。这次阅读将以《骰子一掷》为中心，通过“任何思想确实都能骰子一掷吗?”的讲座来介绍，然后让阅读成为对《存在与事件》的一种“沉思”。其阅读部署与前期部署既有连续性，又有决裂。

说它有连续性，那是因为马拉美仍然以辩证论者的身份被召唤到其他“法国辩证论者”的行列中——卢梭、拉康和帕斯卡。这四位辩证论者之所以被称作辩证论者，是因为他们充当着事件的超存在（extra-être）的思想家，该事件会补充到该存在中。马拉美就这样被召唤到一种总体的分割中——存在与事件——这种分割似乎继承了古老的分割，即自然与历史、形而上学与辩证法的分割。在这里，位置的分割还优先于话语类型的分割。“辩证论者”的类别将取消那个分开诗人与精神分析学家、与政治思想家或复活耶稣的思想家的事物。马拉美并不是作为诗歌的代表受到召唤；他受到召唤是因为《骰子一掷》，根据巴迪欧的看法，它是“关于事件思想产生条件的现存最伟大的理论文本”①。

关于马拉美的“沉思”仍然具有一个奇怪的地位。它位于书本建筑中的一个战略位置上，在某个过渡点上，即从存在的多面性思想过渡到事件的思想，正如整体理论所

---

① 阿兰·巴迪欧，《任何思想确实都能骰子一掷吗?》（*Est-il exact que toute pensée émet un coup de dés?*），鹦鹉（Le Perroquet）出版社，“鹦鹉会议”丛书（Les Conférence du Perroquet），第5辑，1986年1月，第10—11页。

安排的那样，并且借由三个词语的关系——情境、事件地点和事件。但是同时，这种沉思被直接扔在面前，几乎被当作一种插入物，不加任何证明，因为必须召唤到这个位置上来的人正是马拉美。这个特殊地位不能简单地通过某个事实得到解释，即这里的过渡重新采用先前关于《骰子一掷》的讲座的要素，它更能够通过另一个事实而得到彻底的解释，即正是马拉美诗歌的剧作艺术本身使得事件地点的概念变得可想象。

“事件地点”，实际上就是马拉美的“场所”，在这个场所中，问题在于要知道某个事件是否已经额外地发生，而且是通过一个犹豫着“不掷骰子”的人的动作发生的。借鉴于马拉美的事件地点的剧作艺术，和《X 十四行诗》中所焦虑的黑夜的剧作艺术及《面对撩人的裸女你》令人焦虑的抉择的剧作艺术极其相似。然而，犹豫不再是诗人的作为，它确定着事件本身的结构，与可指定在场的现实和事件未发生的宣告存在双重差距。背景的光线也发生了改变。现在让场所变暗的不再是消失，而是把场所照亮的出现。焦虑的戏剧在其内部发生分离，它成为“从臀部一跃而起”的运动，从某种下部汩汩声中挣脱而出。缺席的原因如今被称作事件，必须认定的新事物的突然出现。而来到事件被取消的位置上的东西，现在就成了调查，即关于事件足迹的实证工作，以及对名称的探寻，从中抓取“突然出现”的纯粹力量。辩证法因此失去了它的违反功能。巴迪欧告

诉我们，辩证法只具有一种操作价值。它安排着一种游戏，从中抓住“偶然发生之事的纯粹不在场”①。诗歌摆脱了焦虑的剧作艺术，摆脱了业已固定的消失的剧作艺术，并且按照谜题的亚里士多德式逻辑进行组织。这就是要阐释事件的足迹，即消失在空无（le vide）与一（l'un）之间的足迹，将多数表达当作一的计数法与它使之成为不可表达的东西之间的足迹。在名称和取消名称的连续中，诗歌不再致力于掩盖事件，而是命名事件，“这个多样性，人们既不能知道也不能看到它是否属于其地点的情境”②。

这么一来，焦虑诗人对知识的拒绝成为一种恰当的方式，以便进行亚里士多德式知识游戏，但也可以将游戏引向亚里士多德所拒绝的东西，即真理的事件缺口。“犹豫着不掷骰子”，用一种减法取消另一种减法，这不再凝固于冰冷星座的焦虑中。这就是通过两种动作的等值来陈述事件的不可决定性，还有事件发生的条件的不可决定性，事件的发生迫使人们就事件打赌，迫使人们从不可决定性的要点上做出决定。《面对撩人的裸女你》的剧作艺术，它不再是对焦虑进行积极否定的剧作艺术，而是使各种假设等值的剧作艺术。这种等值不再是引起焦虑物的中立性。相反，它是补充或例外的光芒本身。诗歌所展示的就是事件的不可决定点的闪烁，它迫使人们做出决定，说事件已经发生。

---

① 阿兰·巴迪欧，《任何思想确实都很骰子一掷吗?》，第 6 页。
② 阿兰·巴迪欧，《存在与事件》，瑟伊出版社，1988 年，第 215 页。

载入“可能的海拔”的星座今后将充当不可决定和业已决定事件的本质，在飞翔于深渊边缘的鹅毛笔之上大放光彩。

在事件地点概念的构建中，马拉美诗歌的剧作艺术改变了方向。曾经投射着消失焦虑的恒星星座已经变成某个事物的正光源，这个事物也成为真理事件的足迹。然而，这种阐释的变化当然也是哲学游戏布局的变化。焦虑是两种否定之间的道路交叉点。事件地点就是“发生的事件”的两种地位之间的过渡，在这个场所，事件发生的轨迹可以与事实的常规状态分开。地点和事件的剧作艺术将回应焦虑的发问，并且提供勇气的基础以超越事物的秩序，而在目前的秩序中，革命的希望遭到破坏。然而这种艺术会将积极否定的辩证法置于新的形而上学天空的过度保护下。事件实际上是两次额外增加。事件的第一次额外增加是相对于情况的平常而言（“某种下部汩汩声”）。但事件的第二次额外增加则相对于**存在**的光芒而言。在《骰子一掷》的事件中提取的剧作艺术中，焦虑的创伤现实成为**思想**的恒星般现实，把我们从焦虑中解脱出来。说什么事件能补充存在，这实际上就是说事件为情境增添一种光彩，一种与纯粹存在相脱离的光彩。正是在这个意义上，柏拉图的辩证法将能够接替马克思主义辩证法，接替萨特革新这种辩证法的愿望。诗歌的阐释变化表明了从一种辩证法到另一种辩证法的滑移。然而问题也可以从反面提出：正是诗歌的持久性，正是诗歌剧情的持久性，允许哲学性剧作艺

术滑向另一种剧作艺术。这就是作为回应焦虑的“骰子一掷”思想的思想。这些闪光点，正是马拉美用以代替柏拉图太阳的东西，也能让一种真理理论的设计最终将事件的断裂推向升天，上升到柏拉图的**太阳**。巴迪欧对马拉美的解读过程中的第三阶段将提升诗歌的闪光，使诗歌更加接近太阳，即柏拉图关于**善**的思想，然而有个条件，就是将这个思想永远而且更加保险地封闭于诗歌的围栏中——这个围栏今后将禁止诗歌成为事件的理论，即诗歌使之发光的理论。

第三次阅读：存在的抒情

对马拉美诗歌的第三次阅读通过《状况》来表述，重新回到初始的两部作品上来：《面对撩人的裸女你》和《X十四行诗》。然而这种阅读根据一种非常特殊的安排来进行，将界定诗歌边界的工作托付给前一部作品，而将确定这个边界的原则的工作托付给后一部作品。而对诗歌固有事件性（événementialité）的表现则留给第三首诗：这是一首没有黑夜、没有焦虑也没有抉择的诗歌，即《给德泽桑特的散文》，这首诗将事件性等同于一次面向海岛的旅行，那岛上百花竞放，与柏拉图的真理平原完全相似。双重消失的剧作艺术再次目睹它的意义在发生变化。船只消失在

美人鱼的消失中的消失，现在可以这样理解：作为思想练习的诗歌，它正在缩减这种思想的思考。不仅是诗歌不自行思考，而且其特有的思想也是一种自我缩减的思考。其原因将由对《X 十四行诗》的分析给出：这是因为对这首诗而言，没有双耳尖底瓮，没有 ptyx，没有主人。《主体理论》中的这种三重缺失曾经被称作逐出（forclusion）。这种逐出曾经中断了辩证法运动，使该运动撞在主体、死亡和语言等非概念化之物上。因此，所谓勇气就是要跨越非概念化之物这一步，肯定这个无概念的但被称作叛逆的 ptyx 的“有”（il y a）。阐释到现在被翻转了过来：逐出成为无法命名物的正面障碍，禁止诗歌强加其思想的未思物。[①]

因此，指出要跨过这一步的焦虑的诗人，他被重新转变为不及物的诗人，成为被禁通道的卫兵。从前蕴含焦虑的东西——诗歌为了自身利益在这种焦虑中阻止力量的运动——将以积极的方式意味着一种工作，通过这个工作，诗歌以积极的方式显示它就在其位，合乎其位，即禁止之位，禁止他今后滥用辩证法，对思想和语言的操作不加区分。

可以推断，没有被诗歌考虑过的诗歌思想——其及物方面——必然会在其他地方被思考。不及物诗歌会以及物

---

① 阿兰·巴迪欧，《马拉美的方法：减法和分离》（*La méthode de Mallarmé : soustraction et isolement*），载《状况》，瑟伊出版社，1992 年，第 117 页。

方式被交给思想的思考，这种思考就叫作哲学，也是唯一能发表诗歌所说的真理的思考。诗歌被说成哲学的条件，事实上，正是马拉美的剧作艺术左右着萨特和马克思的辩证法，使其向着柏拉图的辩证法运动。然而也是哲学充当着诗歌的可理解性的条件。现在正是哲学决定着诗歌的事件性本身：没有他物，唯有感性消失在思想中的柏拉图式事件性。

因为在《给德泽桑特的散文》中，没有船只、美人鱼、羽毛、软帽或星星。诗歌的操作从今往后就叫做分开与隔离。这些操作所隔离的就是海岛上百花的花萼，而夏天的故事将永远不知道这些。诗歌所讴歌的不再是事件的悲剧，而是存在的抒情。诗歌所引出的纯粹本质不再是补充到存在中的事件本质。它是“脱离于存在的孤独”。事件不再是弥补“施加于存在的不公”[1] 的超存在。从今以后它就在**存在**本身中，在其闪电般的开裂中。这就是诗歌在其哲学阅读中向我们说明的道理。

这就意味着阅读本身发生了变化。迄今为止，阅读忠实于两种剧作艺术之间的初始类比：诗歌布局的剧作艺术和确定政治条件及任务的剧作艺术。诚然，这种类比曾经见证了自身意义的转变，这时诗歌的交替部署被等同于总体上服从于事件条件的思想的部署。然而阅读现在正向着注释模式滑移。它不再将两种剧作艺术联系起来。它仅仅

① 阿兰・巴迪欧，《任何思想确实都能骰子一掷吗?》，同前，第 10 页。

将诗歌的序列转译为诗歌向我们所说的东西的序列：一条道路，通过它可以从感性信仰走向**存在**的纯粹光芒。[①]

这种阅读模式在后来的“牧神的哲学”中达到顶峰，该文收录在《非美学小手册》中。牧神的奇遇被严格等同于对诱惑的表述，这种诱惑在通向真理的道路上守候着求道者：陶醉般地自弃于那个场所，满足于艺术的拟像，希望拥有自身欲望的对象，而该对象恰恰就是该欲望的事件。在向我们谈论牧神和仙女之时，“马拉美对我们说（我引用巴迪欧的话）：任何要恢复对象类别的人，即事件永远撤销的对象类别，他都会被发送到纯粹而简单的取消中”[②]。公然宣称的哲学的去饱和（dé-saturation）状态，与诗歌相比，将转译为诗歌对哲学注释的严格服从。新柏拉图主义赋予诗歌一种有利的排斥形式，允许哲学家去做柏拉图自行禁止的事情：诗歌的哲学解释。对诗人的排斥表现为两步的悲剧，诗歌首先被限制在它那不可思想的思想中，而让哲学去垄断其可思想的思想。

就这样，强制的整个辩证法实际上都被拒绝，即曾经求助于马拉美的辩证法被拒绝。不存在二次毁灭，不存在勇气能强行通过的未来。这种勇气今后就叫作忠实：对承

---

① 《状况》，同前，第 118—129 页。对于这种解读模式而言，也可参考《世界的逻辑》（*Logique des mondes*）中关于《埃涅阿斯记》的爱情片段的分析，巴迪欧在分析中致力于将维吉尔所描述的埃涅阿斯和蒂朵的情感特征阐释为真理的永恒特征（《世界的逻辑》，瑟伊出版社，2006 年，第 37—39 页）。

② 《非美学小手册》，瑟伊出版社，1998 年，第 208 页。

担事件的依恋，人们证明这个事件曾经存在过。然而事件本身则倾向于隐藏在对名字的忠实之后。问题不仅在于确定是否有仙女，而更在于确定对“这些仙女”表述的忠实，归根结底，就是对先前地位的忠实，即多元存在的无限性论题中所包含的先前地位。这个对它必须忠诚的“有”，正是这个无限性的“有”，而任何生活将被并应该被这种无限性所穿越。在政治方面也一样：今后的问题不再是忠于革命的伟大决裂，而是更忠于“灰暗的事件性”或对名字的依赖，即不那么依赖于工人革命，而更依赖于“工人”这个称呼。政治本身今后将悬于一项主要任务之上，这就是让穿越任何生活的无限性大放光彩。

这项任务，还是以马拉美名义在《这里的宁静空间》（*Calme bloc ici-bas*）的虚构中所表述的任务。假定这个虚构的主人公是冉阿让的复体——他被忠于某个小柯赛特的任务引导着，而柯赛特又成为炸弹安放者——假定他的忠诚带他走向道路的尽头，一位把自己当成昂若拉斯的小加弗洛什在那里倒下，这使我不由地想起另一位哲学家献给《悲惨世界》的一些篇章。巴迪欧指出，在冉阿让身上可看到一个具有真正希望的主人公，他与戏剧的希望完全相反，戏剧中的希望将全部光辉洒向昂若拉斯。[1] 在两种实践哲学的方式之间的所有差异之外，巴迪欧小说的马拉美式标

---

① 阿兰，《向维科多·雨果致敬》（Hommage à Victor Hugo），载《人文》（*Humanités*），法国大学出版社，1960年，第131页。

题回应了另一个马拉美的标题，即《灰暗的灾难》（*D'un désastre obscur*）。巴迪欧将该书用于说明革命性政治的灾难，这个标题似乎向我指出了同一类型思想的运动：在无限性的普通资源中的信任替代，正如“真理程序”悄悄分配的那样，用信任去替代辩证法结头（nouage dialectique）的戏剧式希望。

让我们把它称作无限性的政治。这种无限性的政治实际上超出了被理解为四种真理程序之一的“政治”。无限性的政治将政治纳入一种更为广泛的思想方向，这种思想经历了阿尔都塞从前所构想的“理论上的阶级斗争”，继承了马克思主义元政治的理论机制。无限性的政治，就像“理论上的阶级斗争”那样，就像马克思主义元政治那样，是反对两种重大偏离的无止境的斗争。一种向右的偏离和一种向左的偏离，它们最终被证明为同一混淆的两个变体。无限性的政治有两个敌手，它们有规律地出现在虚构的剧作艺术中。巴迪欧以这种方式向我们展现了他的代言式人物艾哈迈德（Ahmed），他总是面对两个相同的敌手。一边是某种下部汩汩声的主人——令人难受的有限性的思想者，受害者的卑鄙的崇拜者，对存在物进行人文、基督教、工会、生态和协会式改造的战士。与这位主人相反，应当无限定地发现超出存在的事件的断裂或博弈，召唤事件的诗人——因为哲学没有任何事件，而政治只有灰暗的事件性。然而必须召唤这些诗人，让他们严格地留在自己的位置上：

古典的位置——柏拉图或阿尔都塞的位置——生产者的位置，而这些生产者并不掌握他们所生产之物的思想。

这是因为面对汩汩声的有限性管理者，还存在另外一个人物，我称之为星光下的杂耍者：他不知道多元存在的严格数学，却从事着诗歌恒星的政治；他是纯粹事件党的恐怖分子，这个事件想要免除对真诚的追溯，“迫不及待地”将世界历史砸成两块。

马拉美已经警告我们不要相信炸弹的照明美德。然而对巴迪欧而言，比炸弹更大的危险存在于对思想和话语的不加区分中。然而这种不区分时时在事件周围游荡。辩证论者在不同的位置之间强制通行，毫不区分各种话语，就不停地威胁着要让政治屈从于恐怖分子的狂热，让哲学屈从于诗歌的思想。因此辩证论者得到一个不大好听的称号，现在叫作“反哲学家”。

然而不幸的是，哲学家不能没有这个敌手。因为反哲学家表面上总是走在前面，来到哲学试图分配真理游戏的那个点，即**事件**。每当哲学家想要思考可以消除境况稳定性的事件之时，他就需要某些人中的一个，从前他称这些人为辩证论者，现在有时称他们为事件的诗人或思想家：马拉美、拉康、帕斯卡、圣保罗①——掷骰子的思想家，真实、打赌或疯狂的思想家。总是要向他们中的某个人求

---

① 圣保罗（Saint Paul），耶稣使徒，《圣经·新约全书》14 封书信的作者。——译注

助，以辨别事件的条件。向他提出辨别请求，他就以事件思想家的身份给予答复，就在这种思想在话语之间建立起的不区分点上。确实，谁能说出保罗关于十字架疯狂的论证属于哪一种话语范畴？谁谈论事件，谁就会谈论事件的思想和话语的不区分现象。他借此将自己缩减到一个范畴内，由这个范畴去安排思想和对思想的思考，安排真理的程序和收集这些程序普遍性的思想。巴迪欧笔下的圣保罗是事件的典型理论家，也是忠于事件并把事件当作任何真理支柱的理论家，然而他既没有生产一个真理，也没有生产关于各种真理的思想。这位不死耶稣复活的思想家是哲学家的天然盟友，以对抗有限性的支持者。然而他要为这个联盟付出高昂的代价。巴迪欧说，圣保罗的真理事件撤销了哲学的真理——我们可理解为圣保罗撤销了真理与其思想、生产与生产思想之间的分配。

巴迪欧考虑解决这个问题，他肯定说，圣保罗对真理的要求本身就被事实所撤销，因为复活的事件只是一个寓言。[①] 然而这种回答有些仓促。复活会比仙女们飘过更为虚幻吗？问题实际上是从反面提出的。问题不在于复活的事件是否虚构，而是要让这个事件不太虚幻，以开启一种忠实。圣保罗采用了恐怖分子的做法，他要求有一种事件的真理作为忠实的条件："如果基督没有复活，那我们的信

---

① 阿兰·巴迪欧，《圣保罗：普世主义的基础》（*Saint Paul. La fondation de l'universalisme*），法国大学出版社，1997 年，第 116 页。

仰就是徒劳”。如果复活事件是虚构的，那么，这个词本身就是空洞的，与其相连的整个思想过程也就毫无价值。而在巴迪欧心目中，事件缺口的真理对事件的“现实性”无动于衷：事件显示在对忠实的追溯中，就像名称所承载的忠实那样。信仰让知道事件是否发生的事实变得无效。或者更确切地说，事件变成了存在的无限性根源的名称，该名称不像“复活”那样被堵在一个存在指称上，而是可以自由地分配在诗歌、政治或爱心所建议的名称中。这就是诗学仙女们相对于十字架上上帝儿子的优势：关于这些仙女，没有什么需要证实的，既不需要证实她们曾经存在，也不需要证实她们不曾存在。她们仅仅是一些名称，人们总是可以决定对名称的忠诚，把这种忠诚当作一种无限程序的原则。

赋予仙女诗人的优先权，就是对不能忍受的混乱的回应，昔日盟友和反哲学家圣保罗所引入的混乱。这场混乱是双重的：一方面，使徒要求事件的确切性，以充当他所投入活动的打赌条件，而哲学家却将事件重新置于对不可决定物的决定之上，也就是说最终将事件放在对存在的简单无限性的打赌上，这种无限性由名称承载，又由数量做担保。另一方面，使徒自以为能够控制由事件推断而来的思想，而哲学家却希望这个思想被减去。说得明白些，马拉美更为随和，理应得到巴迪欧给他的称号，即“现代诗歌的圣保罗”。他确实是优秀的圣保罗，这位圣保罗不需要

仙女们已经到来，除非因为牧神的需要，而牧神本身也没有任何存在的要求。这种谦逊允许马拉美为真理的哲学思想安排自由的位置，而这种思想则在这些虚构生灵之间进行游戏。“现代诗歌的圣保罗”是一位反哲学家，是他根本不是哲学家这一事实所收买的反哲学家。

从前，唯物主义辩证论者需要跨越这一步，诗人的结构辩证法停留于此。现如今，倒是身在其位的诗人，即不可命名物的卫士，是他让我们不做反哲学家，他占有诗人的程序，让这些程序减少负荷，即减少事件真理的要求。从前，马拉美关于出现和消失的抒情被人废除，以利于某种事件强制的戏剧性。现如今，这种戏剧性被悄悄地废除。马拉美被送进了抒情之中，略有不同的是，这种抒情就是感性消失在无限存在荣耀中的抒情。

这种过渡不可能没有附带物。人们可以在那本奇怪的作品中找到相关的证明，可以作为对马拉美的“最终阅读”，并把马拉美同阿拉伯诗人拉比德·本·拉比耶（Labid ben Rabi'a）进行比较。面对这位阿拉伯诗人的内在论，这位将尘世的完美与真主的接受联系起来的诗人，巴迪欧提出法国诗人的“超验主义”，这种超验主义由《骰子一掷》得以阐明，也由诗人记载的星座中的存在得以证明，这种存在仅仅是恒星般的，也仅仅是理想化的。然而这是为了指责马拉美的行为，即他坚持一种柏拉图的二元论，

让其充当民主琐事的上苍复体。[1]

这种指责对有的人来说似乎很有讽刺意味，在同一本书中，这个人以非常严格的态度，努力将折扇、枝形吊灯和衣服折边的诗人转变成柏拉图**思想**的使者。有人会说，由巴迪欧重新审视的牧神的柏拉图主义，与恒星星座的柏拉图主义不是一回事。然而让我感兴趣的是，这两位相互否定的马拉美，他们都是巴迪欧笔下的马拉美。巴迪欧以其论文的概要作为该书的结论，展示这些论文是如何建议一条摆脱两难境地的道路，即摆脱内在论的恐怖主义和固定不变的超验性、共产主义和民主的两难境地；这条道路的通行既不靠主人的爱心，也不靠主人的牺牲，既不激发这位主人，也不牺牲主人。

但是如果这条道路是存在的，而那个建议该道路的人的思想如此顽固地通过“辩证法的”隘路，这些隘路又交替地——并依据不同的意义——构成障碍或通途，对此怎能不感到惊讶呢？怎么能不想到这是因为马拉美式场景已经在那里，为他而存在，然后他才致力于将这种场景插到这样或那样的关于勇气、事件或存在的剧作艺术之中？是因为这个人一直与马拉美“一起”思考，时而与他联合时而与他相抗吗？是因为这个场景与政治问题的关系位于一个话语场所，而这个场所又先于哲学、政治和诗学位置的

① 阿兰·巴迪欧，《非美学小手册》，同前，第82页。

任意分配吗？巴迪欧说，哲学处于诗歌等学科所生产的真理条件下。正因为这些真理的存在，人们才有可能超越物体状态和语言操作的简单的唯物主义结头。然而诗歌的真理首先是语言中的一些程式、一些过度，它们让语言讲述它平常不讲的东西，使语言朝向物体间关系的另一种状态开放。此外，这种开放具有两种主要形式。传统的形式是将字词的滥用与对特别物体的崇拜联系起来：荷马笔下的英雄、品达[①]颂歌中的竞技者、祝圣诗中的神灵、悲剧中的王子、十四行诗中的贵妇……还有另一种形式，其中例外表现得暴露无遗，例外超出了文字和物体的平常结头，而并不将这个过度与其他东西连接，只是把它与一种悬空的希望联系起来：一种物体状态的希望，它检验——可能证实——例外文字的威力。马拉美所体现的正是这个第二形式，这种文学时代的诗歌：例外的程式毫无遮蔽地现身文学，空洞的思想期待着大众给它提供现时性（“受限制的行为”），各种介词、副词或连词（“或这是”“除了”“或许”）模仿着物体直接操作的时效性，并且使天体星座包括在某个“空置而高位的”平面上。这些程式就在那里，就在——缺省情况下——文学孤儿假定为曾经的状态的位置上，在这种状态下，诗歌与政治是一回事，与生活也是一回事。例外在那里自行宣告为一种空洞的附加物，专门

---

① 品达（Pindare，前518—前438），古希腊抒情诗人。——译注

前来为现时贡献“所有分散的矿脉”，同样也期待物体的结合，这种结合将是自然联盟的等价物，很可能是消失在文字中的例外和它的实体之间的天然同盟的等价物。

显然，这是一些在巴迪欧思想中酝酿着的悬空式例外的程式。正是这个剧情让巴迪欧同时拒绝对“下部汩汩声”的赞同及对恒星的恐怖主义爱心。正是这个剧情让革命希望的“第三条道路”得以系统化为哲学的程式。也许数学可以提供这个程式的全部推理法。然而，诗歌——文学时代的诗歌——首先已经为它提供了程式。

哲学家只能修改这个程式。他既要修改其缺陷又要修改其过度。修正它的缺陷，这就意味着要从它独一无二的诗学天空中抽取恒星般的“例外”，让这种例外与政治具有“可相容性”。然而为此目的，必须建造一台哲学机器，它反过来会使这个例外重回其位。必须取消这个程式的文学歧义性，这种歧义性既会推迟它所承诺的东西，也会通过替代提前实现这个东西。马拉美会推迟大众所期待的作品，然而在等待中，他会不断地制造各种复制品，将程式书写在折扇上或其他无聊的载体上。他“白纸黑字”地写下悬空的掷骰子的程式，然而他也会将程式写在纸张上，在这里，遇险的船只和天上的星座必须在纸上有它们明显的“倾斜”。哲学的操作就在于抹掉例外的这种不适当的实现，将纸页上受损的星座重新置于思想的天空中。为此，必须——这也是双重取消的剧情的用途——将例外的悬空特

征彻底化，使不能决定成为不决定之物，向数学要求这个不可决定物的数目，并且让诗歌去看守边界。为此，必须将文学例外的独特性推向诗学的普遍性，这就是例外物体的荣耀所陪伴的普遍性，也是马拉美的牧神对蒂朵和埃涅阿斯爱情的普遍性。

然而为了进行这个操作本身，必须时时重建文学程式和哲学程式之间的平等计划，哪怕会立刻打破这个计划亦然。巴迪欧围绕三个不变场景所建立的马拉美的多面性，证明了两种话语之间必要的来回反复：一种话语驻守于独立的位置分配中，另一种话语则总是要重新穿越边界，在分割之地重新组成分割的道理，在那里，分割会消失在思想和语言创造物的无法区分的平等中。这是时时必须解开的合谋关系，因为它在不断地重新建立，是哲学家与反哲学家的合谋关系，就像在这种矛盾关系中常用的求助方式，每次都不相同的向诗人的求助。这种同谋和求助暗示了一点，即“思想的思想”只有在付出代价后才可以设想，这一代价就是要通过诗学的不确定时刻，这个时刻通过打破思想，将思想交给思想的共性。哲学对“诗学条件”的屈服，也许要比它想象的更为彻底。

文献来源

《文学的政治》曾经有过一个英语第一版本，刊登在出版本人成果的专刊上，主编为艾里克·梅舒朗（Eric Méchoulan），见《物质》（*Substance*）杂志，第 33 卷第 1 期，总第 103 期，2004 年。

《文学误解》曾经刊登于集体论文集《误解：阐释行为谱系》，布鲁诺·克莱蒙和米歇尔·埃斯科拉主编，万森纳大学出版社（*Le Malentendu. Généalogie du geste hérméneutique*，Bruno Clément et Michel Escola [dir.], Presse Universitaire de Vincennes），2003 年。

《艾玛·包法利的处死》是 2006 年 2 月应达尼埃尔·艾伦（Danielle Allen）之邀在芝加哥大学为丹齐格（Danziger）系列讲座所做报告的法文版。

《在战场上》的第一版应阿涅斯·特里埃（Agnès Terrier）的请求，刊登在《战争与和平》的演出节目单中，以配合该剧目 2000 年 2 月在巴黎歌剧院的上演。

《闯入者》是1997年8月在瑟里西（Cerisy）学术研讨会上发言的修改稿，本人应贝尔特朗·马夏尔（Bertrand Marchal）和让-吕克·斯坦梅茨（Jean-Luc Steinmetz）之邀参加了这次关于马拉美的研讨会。先前已经有两个版本，分别刊登于《欧洲》（*Europe*）杂志1998年1/2月第825/826期和研讨会组织者出版的论文集《马拉美或光明的黑暗》（*Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*），埃尔曼（Hermann）出版社，1999年。

《快乐的科学》刊登于《埃尔纳手册》（*Les Cahiers de l'Herne*）1979年第35卷第1期上，为贝尔托特·布莱希特专集，贝尔纳·多尔和让-弗朗索瓦·佩雷（Jean-François Peyret）主编。

《博尔赫斯与法国病》是2004年在弗莱堡大学研讨会上发言的修改稿，该研讨会主题为法国与拉美之间的文学关系。主办人莉莎·布洛赫·德贝哈尔（Lisa Bloch de Behar）和瓦尔特·布鲁诺·贝格（Walter Bruno Berg）。论文集在哈马当（Harmattan）出版社出版。

《通过窗户的真理》是在卡斯特里（Castries）会议上的发言，该会议2003年7月由米歇尔·普隆和亨利·雷-弗洛（Henri Rey-Flaud）组织。

《史学家、文学与传记体裁》发表于关于自传的研讨会。该研讨会于2000年10月在瓦伦西亚大学举行，组织者为伊莎贝尔·莫兰（Isabel Morant）和罗杰·夏蒂埃

(Roger Chartier)。

《哲学家笔下的诗人》的第一版 2003 年 6 月发表于国际哲学院的阿兰·巴迪欧纪念日，组织者为让-克莱·马丁 (Jean-Clet Martin)。

上述文章曾经做过多处重大修改。

关于《文学的政治》的研究工作，机会来自 1998 至 2006 年间在若干大学法语系所做的学术讲座，如罗格斯大学、哈佛大学、约翰·霍普金斯大学和加州大学伯克利分校。在此对邀请和接待我并一起讨论我的研究的女士们和先生们致以敬意。